

SCHILLER Y EL CLASICISMO



*Lo bello, el arte
y la educación*

Alessandro Digiorgio



Lectulandia

Con su producción ensayística, poética y dramatúrgica, Friedrich Schiller (1759-1805) fue uno de los mayores impulsores de la filosofía clásica alemana. Sus dotes de artista y pensador le permitieron encarnar la figura de individuo multilateral que la cultura europea de la ilustración tardía veía con buenos ojos. Dividido siempre entre la pasión literaria y la perspicacia filosófica, Schiller marcó de forma indeleble el paso del siglo XVIII al XIX, situándose a la altura de genios como Goethe y Kant. Este volumen se centra en particular en sus escritos sobre estética, en los que el problema ilustrado de la educación del hombre se presenta paralelamente a los temas de lo bello y del arte, con lo que se define un mundo conceptual cuya influencia se pudo calibrar a lo largo del siglo XX.

Manuel Cruz (Director de la colección)

Alessandro Digiorgio

Schiller y el clasicismo

Lo bello, el arte y la educación

Descubrir la filosofía - 84

ePub r1.0

Titivillus 19.02.2024

Título original: *Schiller e il classicismo. Bellezza, arte ed educazione*

Alessandro Digiorgio, 2018

Traducción: Victoria Romero Moreno

Ilustración de portada: Nacho García

Diseño de portada: Víctor Fernández y Natalia Sánchez para Asip, S. L.

Diseño y maquetación: Kira Riera

Ilustraciones: Todas las imágenes de este volumen son de dominio público, excepto las de pp. 28, 35, 71 y 108 © Nacho García

Editor digital: Titivillus

ePub base r2.1

Índice de contenido

Cubierta

Schiller y el clasicismo

Introducción

Entre poesía y filosofía

La juventud y el médico filósofo

Oda a la alegría

La elección poética

La madurez y el estudio filosófico

Los últimos años

Antropología estética. Belleza y gracia, sublimidad y dignidad

El problema de lo bello

Gracia y dignidad

Sobre la gracia y la dignidad

La educación estética del hombre

La época moderna y el hombre dividido

El ideal y la vida

El hombre griego y el arte

Sobre la educación estética del hombre - 1

Los impulsos y el juego

Sobre la educación estética del hombre - 2

Lo ingenuo y lo sentimental

Lo ingenuo

Lo sentimental

Sobre poesía ingenua y poesía sentimental

El arte y la humanidad

APÉNDICES

Bibliografía y obras principales

Cronología

Notas

Introducción

En el extenso ensayo introductorio que precede a su traducción de *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, Antimo Negri decide concluir con unas páginas dedicadas al tema de la actualidad del poeta alemán.^[1] A un lector no excesivamente ducho con respecto a las temáticas tratadas en estos textos podría sorprenderle el hecho de que se dedique una sección entera de esa «Introducción» a Marcuse, el filósofo de la Escuela de Francfort autor de obras como *El hombre unidimensional* y *Eros y civilización*, muy alejadas de las problemáticas que Schiller estaba abordando en pleno siglo XVIII. Pero lo cierto es que el adagio de Negri no tiene nada de extraño. En realidad, precisamente en *Eros y civilización*, Marcuse presta cierta atención a los escritos schillerianos sobre la educación y afirma lo siguiente:

En este punto, la calidad explosiva de la concepción de Schiller se ilumina. Él ha diagnosticado la enfermedad de la civilización [...]: el establecimiento de la tiranía represiva de la razón sobre la sensualidad. Consecuentemente, la reconciliación de los principios en conflicto envolverá la anulación de esta tiranía: esto es, el restablecimiento de los derechos de la sensualidad.^[2]

Y en perfecto estilo schilleriano, en el ensayo *La dimensión estética*, Marcuse dice esto:

Una obra de arte puede considerarse revolucionaria cuando, en virtud de la transformación estética, representa a través del destino ejemplar de los individuos la carencia de libertad imperante y las fuerzas que se revelan, abriendo así un camino entre la mistificada (y petrificada) realidad social y descubriendo el horizonte de cambio (liberación).^[3]

Uno de los grandes teóricos de los movimientos de liberación de la segunda mitad del siglo XX, marxista, freudiano convencido y próximo a las instancias del movimiento de protesta de 1968 de los estudiantes universitarios estadounidenses, invoca, así, la responsabilidad de Schiller, el clasicista alemán que a caballo entre los siglos XVIII y XIX regaló a la cultura europea una serie de ensayos sobre estética en los que el tema de la educación había adquirido un papel protagonista. Porque en Schiller, y sería un error afirmar lo contrario, el problema de la estética alcanza de forma casi inmediata una connotación de tipo moral y, con ello, político.

El ámbito en el que surge la obra del Schiller teórico de la estética, que en cierto sentido puede considerarse un poeta que se presta a la reflexión filosófica, es el de la ilustración alemana tardía. En sus escritos se puede detectar fácilmente que una influencia más que marcada lo encamina, por ejemplo, hacia posturas claramente contrarias a la concepción mecanicista del hombre y de la naturaleza. La naturaleza, en realidad, se plantea a través del esquema del organismo, que es mucho más que una metáfora. Y es que el organismo es la forma con que en la llamada época de Goethe se intentó imaginar un estudio científico revitalizado por una interpretación de la naturaleza alejada de la frialdad del modelo físico y matemático. A este respecto, un historiador del arte tan importante como el italiano Giulio Carlo Argan concluye su introducción a la *Teoría de los colores* de Goethe citando explícitamente una poesía de la recopilación *Xenien* escrita junto con Schiller:

¿¡Dividís la luz!? ¡Dividir en vano intentáis / lo que, a vuestro pesar, único y uno es!^[4]

Dejando a un lado la siempre compleja relación que Schiller mantuvo con Goethe —en ocasiones se los ha presentado como buenos amigos; en otras, como rivales, y finalmente, como compañeros que tenían en común la aversión por el círculo de los románticos de Jena—,^[5] a ambos los unía sin duda aquel particular cariz que había adquirido la ilustración alemana en las últimas décadas del siglo XVIII, precisamente tras la publicación por parte de Kant de sus obras críticas. Por tanto, parece que el esquema de un ser humano totalmente alejado de la naturaleza, cuya única actividad, y aquello que lo define, sería oponerse a lo que es natural y dominarlo, ya no pudiese satisfacer la cultura de la época. Con la complicidad de una tradición muy variada y compleja, el ambiente filosófico y artístico de Alemania se preparaba, así, para elaborar una reflexión que debía trastornar de forma permanente la concepción tradicional de la relación entre la libertad del hombre y la presunta rigidez esquemática y legítima de la naturaleza.

En este trayecto, Schiller tendrá un papel nada marginal. En sus escritos se advierte, y de hecho más de uno lo ha remarcado, una anticipación explícita de algunas de las tesis de Marx.^[6] El hombre moderno, en efecto, se ve como un ser humano escindido, dividido, para el que debe recuperarse una unidad que le devuelva una vida plena y satisfactoria. En esas tesis se ha querido intuir, precisamente, un eco del discurso de Marx sobre la alienación del individuo. En último lugar, aunque no por ello sea menos importante, la idea de un presente histórico que desgarrar la naturaleza y oprime al ser

humano precisamente donde más vulnerable es remite sin duda a las distintas miserias de la civilización puestas de relieve entre la segunda mitad del siglo XIX y todo el siglo XX. Incluso Nietzsche, entre otros, precisamente en un pasaje decisivo de su libro *El nacimiento de la tragedia*, revela la influencia ejercida en él por el poeta, cuando escribe:

Schiller lucha contra el concepto común de lo natural, contra la ilusión comúnmente exigida en la poesía dramática.^[7]

Y precisamente en la forma que tiene Nietzsche de describir la tragedia como equilibrio entre lo apolíneo y lo dionisiaco se puede reconocer parte de aquellos impulsos contrastantes que para Schiller dominan al hombre: el impulso sensible y el impulso formal.

La presentación que haremos en estas páginas pretende explicar la producción más marcadamente teórica y estética de Schiller. En los ensayos examinados veremos qué tipo de resoluciones tanteará para resolver los problemas y los tormentos de la época moderna. Los escritos que trataremos serán las cartas tituladas, posteriormente, *Kallias o sobre la belleza*, *Sobre la gracia y la dignidad* y *Cartas sobre la educación estética del hombre*, y el ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. Intentando no detenernos en la retórica schilleriana, a lo que a menudo incita su magistral estilo de escritura, trataremos de centrarnos en los rasgos más relevantes de su pensamiento. Schiller, un poeta que murió joven, aunque no jovencísimo, decidió durante un lustro entregarse en cuerpo y alma al estudio de la estética. La impresión que le causó la lectura de Kant fue demasiado fuerte para no dedicarle la atención que merece. En ocasiones será necesario mostrarnos indulgentes y no esperar de Schiller la precisión argumentativa que corresponde exigir a un filósofo de profesión. Schiller fue un espíritu muy incisivo, que supo hacer suyo lo que estaba ocurriendo a su alrededor, y que a veces supo también vislumbrar soluciones que tendrían muy buena acogida en los dos siglos sucesivos.



Friedrich Schiller

Entre poesía y filosofía

Fuese como quisiera, Schiller no podía hacer nada que no excediese con mucho a lo mejor de los modernos: incluso cuando se cortaba las uñas era muy superior a esos señores.

Esto contaba nada menos que Goethe en un coloquio el 17 de enero de 1826, veinte años después de la muerte de su amigo. Y al día siguiente, en la misma serie de diálogos, dejaba caer una observación muy puntual sobre la obra schilleriana:

Todas las obras de Schiller están penetradas de la idea de libertad [...] y esta idea se iba transformando a medida que Schiller avanzaba en su cultura e iba cambiando. En su juventud, lo que le preocupaba era la libertad física, y esta es la que aparece en sus obras: más tarde fue la libertad ideal.^[8]

Johan Peter Eckermann, en su obra *Conversaciones con Goethe*, que Nietzsche definiría como «el mejor libro alemán que existe»,^[9] cita de este modo las palabras de un Goethe que reconocía a Schiller tanto una capacidad poética claramente fuera de lo común como una aguda profundidad de pensamiento que sabía dar a las dotes artísticas un contenido filosófico de gran relieve. Y nada describe mejor a Schiller que esta alianza, tan alemana, entre literatura y filosofía. Sería imposible plantearse poder dar una imagen general de estos dos ámbitos. Su pensamiento era demasiado estratificado para que no lo examinemos con la debida calma, y su poética, demasiado acreditada para limitarnos a unas pocas referencias, derivadas quizá de las reflexiones intelectuales. En consecuencia, puesto que aquí queremos presentar al Schiller filósofo, la forma que creemos más prometedora y honesta de hacerlo consiste en anteponer al análisis de su pensamiento un capítulo biográfico, en el que se analice por lo menos la experiencia personal de Schiller, que lo empujó a pasar de los dramas a la crítica estética, para después reconducirlo de nuevo hacia la producción literaria.

La juventud y el médico filósofo

En 1772, cuando Schiller aún no había cumplido catorce años, se publicó una obra que tendría cierto impacto en la vida cultural de aquellos años en Alemania. Se trata de la *Antropología para médicos y filósofos*, escrita por Ernst Platner, profesor de medicina, fisiología, filosofía y estética en la Universidad de Leipzig.^[10] Y 1772 fue también el año en el que el joven Goethe, todavía animado por las pasiones del *Sturm und Drang*, empezó a trabajar en *Fausto*, su obra maestra, aunque no saldría a la luz de forma definitiva hasta sesenta años después, en 1832. Antes incluso de gozar del renombre que le reportaría dos años después *Werther*, Goethe se preparaba ya para esbozar la figura del científico y humanista que, pactando con el diablo, quería penetrar en los secretos más ocultos de la naturaleza. Así fue como la idea de Platner, que acariciaba el proyecto de unir al médico y al filósofo y tenerlos en una única figura, fue aferrada por la vía literaria por el más genial receptor de los temas culturales de aquellos años, que no en balde daría nombre a toda la época: la *Goethezeit*, justamente la 'época de Goethe'.

Como decíamos, en aquel momento Schiller aún era un joven estudiante de la escuela secundaria de Stuttgart. El año siguiente, sin embargo, ingresó en la academia militar de aquella ciudad, la Karlsschule, que tanta influencia tendría en su formación.

Schiller nació en 1759 en Marbach, una ciudad a orillas del río Neckar, el cual conecta Friburgo, Tubinga, Stuttgart y Heidelberg para desembocar después en el Rin. Su padre era un médico militar y oficial del ejército del duque de Wurtemberg, casado con Elisabeth Dorothea Kodweiss. Cuando tenía solo siete años, la familia se trasladó a la residencia ducal de la pequeña ciudad de Ludwigsburg, en las proximidades de Stuttgart, donde su padre prosiguió su carrera militar. En aquellos años Schiller asistió por primera vez a espectáculos teatrales, y enseguida mostró un gran interés por las representaciones dramáticas. Entraron ganas de imaginar que Goethe se inspiró en esta pasión de infancia de su amigo para retratar al joven Wilhelm Meister embelesado frente al espectáculo de las marionetas y la magia del teatro.^[11] Schiller se matriculó en la escuela secundaria, donde estudió las lenguas clásicas y profundizó en los temas literarios. En aquella escuela trabajó

amistad con Friedrich Wilhelm von Hoven, que posteriormente seguiría la carrera médica, una muestra más de la importancia de la relación que Schiller mantendría con el arte del cuerpo humano. No obstante, el paso decisivo en su biografía lo dio en el momento en que tuvo que elegir su formación superior. Y es que, durante los años de la escuela secundaria, a Schiller le había fascinado especialmente el estudio de la teología. Fueron unos años en que esta disciplina, que sobre todo en Alemania se tenía ya en gran consideración, experimentó un particular florecimiento. Personalidades como Moses Mendelssohn y Gotthold Ephraim Lessing reflexionaban sobre la importancia de la religión en el contexto de la educación del pueblo. Al final de aquella década. Lessing llevó a cabo la redacción de *Nathan el sabio* (1779). En esta obra, ambientada en el Jerusalén de la época de las cruzadas, el autor imagina la conciliación de las tres religiones monoteístas, basadas, a fin de cuentas, en un espíritu de verdad y armonía idéntico para las tres. El cruzado, el sultán Saladino y el judío (Nathan, precisamente) encuentran una consonancia que, con ánimo ilustrado, da origen a una misma idea de religiosidad.

Fueron también unos años en los que se acusaba intensamente la influencia de una obra que había tenido una extraordinaria difusión en la segunda mitad del siglo XVIII: *Consideración sobre el destino del hombre*, datada de 1748, aunque reeditada con una frecuencia increíble en las décadas sucesivas. El contenido de la obra, que armonizaba con la doctrina pietista en rápida difusión, versaba sobre la idea de una concepción interior de la religión. La interioridad del hombre parecía, por tanto, ser el eje en el que debía buscarse la propia esencia de la religiosidad y el valor de la humanidad en su conjunto. Schiller, inmerso de lleno en el espíritu de la época, decidió estudiar teología. A pesar de su determinación, y a instancias de Karl Eugen, el duque de Wurtemberg, acabó inclinándose por la Facultad de Jurisprudencia. Así, Schiller se matriculó finalmente en la Karlsschule de Stuttgart, donde empezó a estudiar derecho. Sin embargo, al cabo de poco más de un año, en 1775, volvió a aflorar en él la pasión por el ser humano, de la que se había alejado inicialmente en sentido religioso. Resolvió entonces cambiar de facultad y decantarse por el estudio de la medicina. Como ya hemos visto, la medicina no fue en absoluto una elección casual. En realidad, en aquellos tiempos se estaba viviendo en Alemania la explosión de otra disciplina, junto con la teología: se trataba de la antropología, entendida en particular como antropología médica: y el nombre de Platner sería, a este respecto, esencial.^[12]

En la Facultad de Medicina, Schiller entró en contacto con el estudio académico de la filosofía, que en aquel período a menudo se acompañaba de la preparación más marcadamente fisiológica. Con Friedrich Abel, su profesor de filosofía, Schiller ahondó en la lectura de Shakespeare y Rousseau, además de preparar con gran esmero su tesis de licenciatura. En 1779 presentó por primera vez frente a la comisión su tesis que, sin embargo, fue rechazada. Es interesante señalar el título del trabajo: *Filosofía de la fisiología*. Se percibe en él la tensión que movía a Schiller ya en aquellos años juveniles: la de profundizar en una concepción filosófica del cuerpo humano. En aquella época la ciencia seguía intentando solucionar, con mucho esfuerzo, los problemas que había planteado la filosofía de Descartes: los vinculados a la interacción entre una parte psíquica, pensante y espiritual del hombre y su componente físico, extenso y corpóreo. La *Filosofía de la fisiología* de Schiller tenía en cuenta precisamente estos problemas. Rechazada su primera tesis por excesivamente atrevida, propuso otra el año siguiente, que sería aceptada, titulada *Sobre la relación entre la naturaleza animal y la espiritual del hombre*. Por tanto, el centro de la reflexión y del estudio del joven Schiller se condensaba en torno al problema de la unificación: unificar al hombre, darle homogeneidad, comprender de qué modo puede considerarse al ser humano una criatura completa. Durante el tiempo que pasó en la academia militar, Schiller compuso también un escrito que no publicaría hasta años después: *Teosofía de Julius*, en el que aquellas ideas adoptan una dimensión más propiamente filosófica y se combinan con la atención siempre latente por la teología. En su descripción de la relación entre el ser humano y Dios, Schiller escribe:

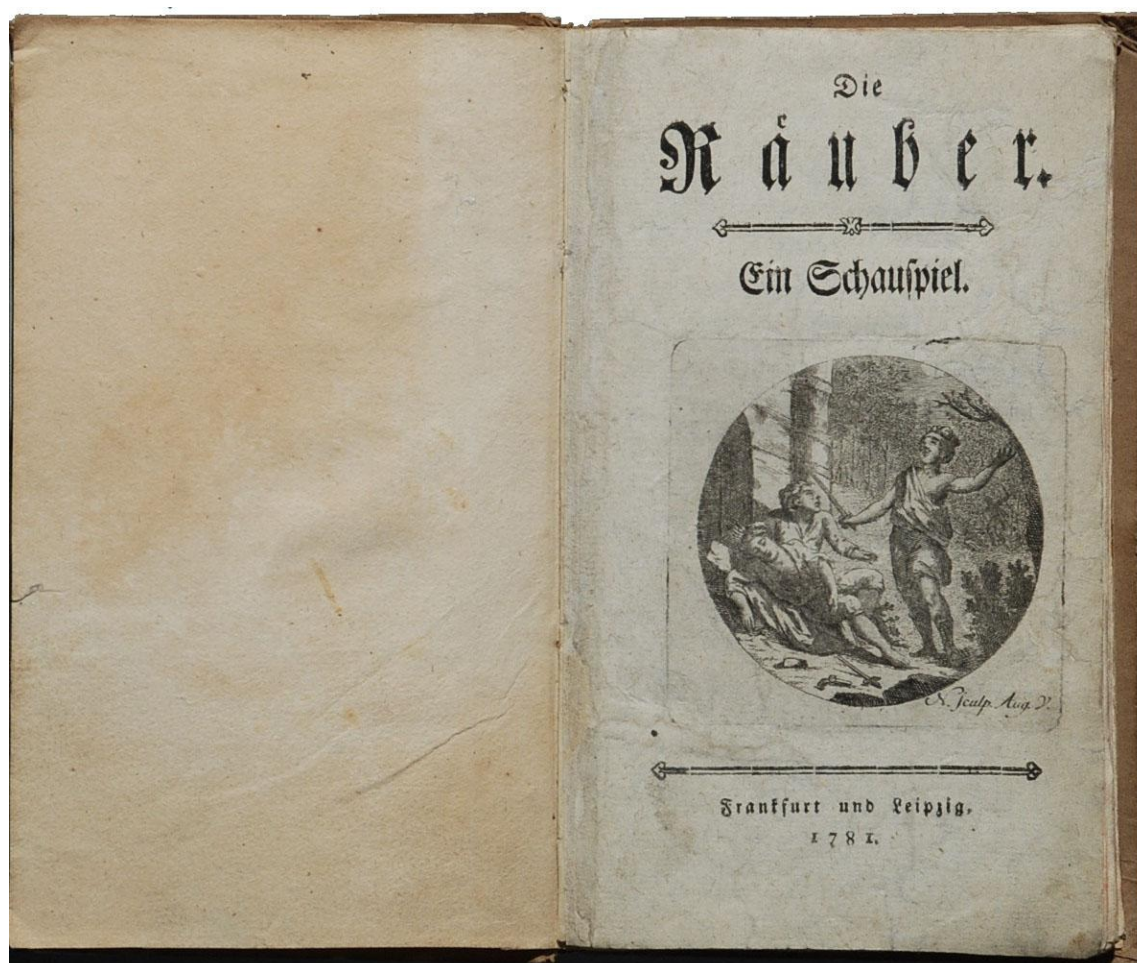
Armonía, verdad, orden, belleza, excelencia son causa de mi regocijo porque me colocan en la situación activa de su inventor, de su poseedor, porque me revelan la presencia de un ser racional y sentiente y me dejan intuir mi afinidad con dicho ser.^[13]

Sin embargo, en Schiller se volvió apremiante una nueva pasión, que acabaría siendo la que le daría celebridad: la pasión por la literatura. De hecho, antes de defender su tesis en la academia militar, Schiller empezó a trabajar en su primera obra: *Los bandidos*, que al final publicaría por su cuenta en 1781. Al año siguiente, el drama ya se representaba en el teatro de Mannheim con un éxito de público increíble.

Las crónicas, probablemente dejándose llevar por una tendencia a la exageración convencional, hablaban de mujeres que se desmayaban durante la representación y de hombres que se abrazaban emocionados. Lo que sí es

cierto es que al propio Schiller le impresionó fuertemente la reacción del público, pese a tener que asistir al espectáculo de incógnito por su condición de militar.

El drama es una gran alegoría de las pasiones revolucionarias. Los bandidos son un grupo de forajidos cuyo jefe, Karl Moor, es nada menos que un noble destronado por su malvado hermano. Sin entrar demasiado en el argumento, la obra gira en torno al deseo de Karl y de sus compañeros de revolucionar mediante la violencia las instituciones políticas y religiosas de un mundo que consideran injusto. Como se ha observado,^[14] ese empuje revolucionario y antiinstitucional era característico de los jóvenes alemanes de aquella generación. El régimen aún feudal convertía a Alemania en un país atrasado y provinciano, y las nuevas generaciones pretendían destruir aquel régimen que les parecía anticuado. De esta forma se explica el inmenso éxito de *Los bandidos*, sin menospreciar las indudables capacidades poéticas de su autor.



Portada de la mprimera edición de *Los Bandidos* (1781).

Oda a la alegría

¡Alegría, hermoso destello de los
dioses,
hija del Elíseo!
Ebrios de entusiasmo entramos,
diosa celestial, en tu santuario.
Tu hechizo une de nuevo
lo que la acerba costumbre había
separado;
todos los hombres vuelven a ser
hermanos
allí donde tu suave ala se posa.
Aquel a que la suerte ha concedido
una amistad verdadera,
quien haya conquistado a una
hermosa mujer,
¡una su júbilo al nuestro!
Aún aquel que pueda llamar suya
siquiera a un alma sobre la tierra.
Más quien ni siquiera esto haya logrado,
¡que se aleje llorando de esta hermandad!
Todos beben de alegría
en el seno de la Naturaleza.
Los buenos, los malos,
siguen su camino de rosas.
Nos dio besos y vino,
y un amigo fiel hasta la muerte;
lujuria por la vida le fue concedida al gusano
y al querubín la contemplación de Dios.
¡Ante Dios!
Gozosos como vuelan sus soles
a través del formidable espacio celeste,
corred así, hermanos, por vuestro camino alegres
como el héroe hacia la victoria.
¡Abrazaos millones de criaturas!
¡Que un beso una al mundo entero!
Hermanos, sobre la bóveda estrellada
debe habitar un Padre amoroso.

Thalia.

Herausgegeben

von

Schiller.

Erster Band

welcher das I. bis IV. Heft enthält.

Leipzig

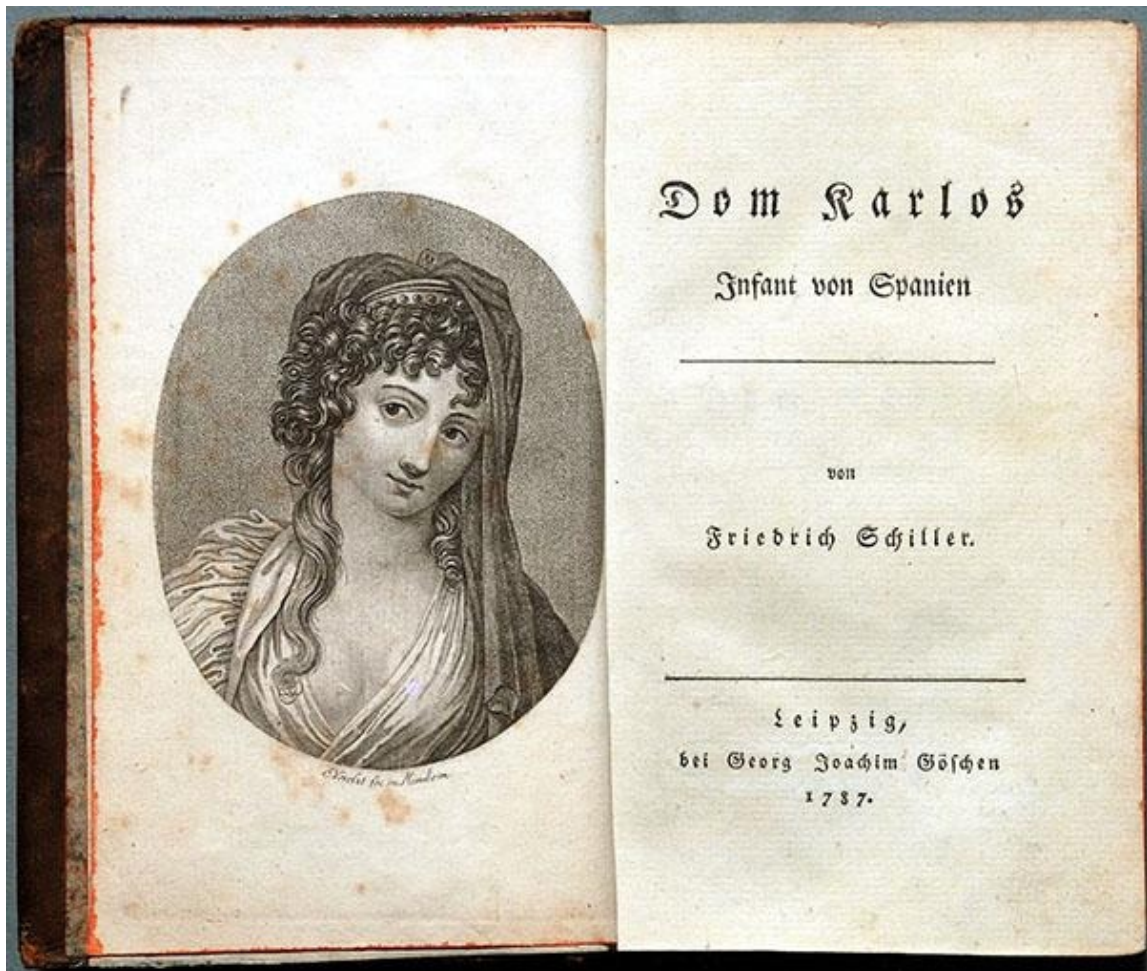
bei Georg Joachim Göschen.

1787.

Cubierta de la revista *Thalia*,
dirigida por Schiller, en la
que se publicó la Oda a la
alegría.

*¿Os postráis, millones de criaturas?
¿No presentes, oh mundo, a tu Creador?
Búscalo más arriba de la bóveda celeste
¡Sobre las estrellas ha de habitar!*

La elección poética



Portada de la primera edición de *Don Carlos* (1787).

Gracias a estos éxitos, empezó a perfilarse la carrera de Schiller como dramaturgo y poeta. El autor terminaría siendo uno de los más queridos de todos los tiempos en Alemania. Como militar, Schiller tenía una libertad de desplazamiento limitada, y a menudo debía recorrer el Estado de incógnito. Así es como en 1782 acudió nuevamente a la ciudad de Mannheim, que contaba con un importante teatro, aunque fue arrestado por ese motivo. Sin embargo, una vez liberado había quedado clara su vocación poética y, en particular, sus ideales de carácter revolucionario. Por esta razón, el duque que lo acogía en su ejército le prohibió publicar escritos de temática no médica. Pero la profesión médica, pese a que el estudio del cuerpo le hubiese sido de tanta ayuda, no lo satisfacía, de manera que decidió seguir definitivamente su

pasión literaria. Huyó del ejército y, de nuevo, se refugió en Mannheim, donde encontró finalmente el amparo de una dama, llamada Henriette von Wolzogen, que sería hasta su muerte su amiga y benefactora.

Así pues, Schiller se estableció en Mannheim, con un contrato que duraría hasta 1784. Empezó a trabajar en dos de los dramas que lo consolidarían como autor: *La conjuración de Fiesco* y *Don Carlos*, pero sobre todo inició un intercambio epistolar con Christian Gottfried Körner, con el que se escribiría durante el resto de su vida. Viajó por Alemania y, mientras se publicaba el primer acto de *Don Carlos*, aceptó ir a Dresde invitado por Körner, al que finalmente conoció en persona. En honor a aquel encuentro y a la afinidad que percibía entre ellos, Schiller compuso un poema que publicó posteriormente en la revista *Thalia*, que él mismo dirigía. Un poema al que más tarde le pondría música Beethoven y sería elegido como himno de la Unión Europea: la *Oda a la alegría*.

Aquellos años fueron cruciales en la vida de Schiller. Siguió escribiendo dramas y componiendo poesía, mientras su poética se orientaba cada vez más hacia los temas históricos. El problema en torno al cual giraba su escritura se dirigió con decisión hacia la idea de la libertad. En 1787 acabó de escribir *Don Carlos* y viajó a Weimar, donde conoció a los filósofos Johann Gottfried Herder y Karl Leonhard Reinhold, con los que iniciaría un intenso debate sobre la obra filosófica de Immanuel

Kant, que a partir de entonces se convertiría en un punto de referencia irrenunciable para Schiller. No obstante, veremos estos aspectos más adelante, al analizar sus escritos estrictamente teóricos.

Para componer *Don Carlos*, Schiller se hizo eco de un episodio sucedido en el siglo XVI que, desde entonces, había adquirido un carácter legendario y casi mitológico.

César Vichard de Saint-Réal, abad e historiador francés del siglo XVII, fue quien lo narró por primera vez de la forma en que después se difundió. La historia es un clásico de las temáticas barrocas. El joven Carlos, hijo del déspota Felipe II, está prometido con Isabel de Valois. Sin embargo, por motivos de carácter político y estratégico, Felipe II decide casarse él mismo con la joven, de la que con el tiempo Carlos se ha enamorado y es correspondido por ella. El asunto concluye, finalmente, con la muerte de

ambos a manos de los cortesanos. Tradicionalmente había sido un drama de género amoroso. Los protagonistas, Carlos e Isabel, representan los modelos del teatro dieciochesco, que por razones ajenas a sus sentimientos son alejados el uno del otro.

No obstante, en la versión de Schiller el aspecto sentimental se deja claramente en segundo plano. Lo que le interesaba al poeta era la dimensión política de la tragedia. En lugar de concentrarse en la figura de Carlos y en su relación con Isabel, Schiller insiste en el personaje del marqués de Poza, cuya influencia conducirá a Carlos a posiciones políticas claramente contrarias al despotismo del padre. Por tanto, Felipe, emblema del monarca tirano, se tropieza con la oposición de su hijo, que muestra cierta cercanía con la causa de los Países Bajos cuando intentan rebelarse contra el reino de su déspota rey. La contraposición efectiva de la tragedia es de hecho la que existe entre Felipe y el marqués de Poza, digno representante de las ideas ilustradas que Schiller apoyaba, con ayuda de buena parte del mundo de la cultura alemana de la época.



Charlotte von Legenfeld. Retrato de Ludovike Simanowitz (1794). Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar.

En 1787, el mismo año en que concluyó *Don Carlos*, Schiller mantuvo otro encuentro que tendría un peso decisivo en su vida. Durante un viaje a Rudolstadt conoció a una pareja de hermanas: Caroline y Charlotte von Lengefeld. Entabló un fuerte vínculo sobre todo con la mayor de las dos, Caroline, con la que se escribiría y a la que se confiaría durante toda su vida. A pesar de ello, para sorpresa de sus conocidos, en 1792 se casó con Charlotte, la hermana menor. Acerca de este asunto se escribió mucho, sobre todo debido a la predilección intelectual que Schiller sentía por Caroline. Esta preferencia fue algo que siempre se supo, y Schiller nunca trató de esconderla, cosa que animaba los rumores según los cuales, en realidad, ambos eran amantes secretamente. Hay quien incluso ha sugerido que las dos hermanas estaban de acuerdo en repartirse el amor del poeta. Lo que está claro es que, en todos los sentidos, Caroline conocía extraordinariamente bien a Schiller, hasta tal punto que se convirtió en su primera biógrafa con una cierta autoridad cuando en 1830 publicó, con su nombre de casada, *Vida de Schiller*.^[15] Mientras. Caroline se había divorciado de su primer marido y se había casado el mismo año con Wilhelm von Wolzogen, hijo de aquella Henriette que había acogido a Schiller cuando huía del duque y del ejército.

La relación entre Caroline y Schiller era tan estrecha que, al parecer, el propio autor imaginaba para sí mismo y las dos mujeres un *ménage à trois* propiamente dicho, un matrimonio doble en el que realizarse,^[16] lo que recuerda en este sentido la leyenda popular alemana del conde de Turingia, que había vuelto de las cruzadas con una segunda esposa turca con la que desde entonces habría vivido felizmente junto con su primera mujer.

Como se ha mencionado, mucho se ha escrito sobre la relación entre los tres, con planteamientos muy diversos. Hay quien ha visto en ella el fortalecimiento de una amistad perfecta de estilo ilustrado; otros han descrito a Caroline como la que, en nombre de su amor por el poeta y su arte, dejó de lado sus sentimientos, mientras que algunos, por el contrario, han apostado por un cierto voyeurismo. De lo que no cabe duda es de la actitud cuando menos antitradicionalista de Schiller, que no prestó atención a las malas lenguas y decidió vivir con naturalidad una relación para muchos ambigua con las dos hermanas.

En 1788 publicó el famoso poema *Los dioses de Grecia*, que atestigua por encima de todo la particular forma de clasicismo que estaba naciendo en Weimar de la mano, especialmente, de Goethe. El largo poema de Schiller

empieza con una invocación a la época de la Grecia clásica, cuando aún se podía sentir el canto de las musas y experimentar la plenitud del arte:

*Cuando aún gobernabais el bello universo,
estirpe sagrada, y conducíais hacia la alegría a los ligeros caminantes,
¡bellos seres del país legendario!,
cuando todavía relucía vuestro culto arrebatador,
¡qué distinto, qué distinto era todo entonces,
cuando se adornaba tu templo.
Venus Amazusia!*

Y también dice:

*No había entonces nada más sagrado que lo bello,
el dios no se avergonzaba de ninguna alegría.*

Este idilio de felicidad representado por el mundo clásico, por el contrario, se oponía al principio de la modernidad, del cálculo y de la frialdad, que desterró para siempre a los dioses bellos de la Grecia antigua. Y el poeta se lamenta de ello:

*Hermoso mundo, ¿dónde estás? ¡Vuelve,
amable apogeo de la naturaleza!
Ay, solo en el país encantado de la poesía
habita aún tu huella fabulosa.
El campo despoblado se entristece,
ninguna divinidad se ofrece a mi mirada.
De aquella imagen cálida de vida
solo quedan las sombras.*

Y como descripción del mundo que ha reemplazado la bella ética de lo clásico, escribe:

*Todas aquellas flores han caído
ante el terrible azote del norte,
para enriquecer a uno entre todos
tuvo que perecer ese mundo de dioses.*

Era la Europa del norte, Alemania, Francia e Inglaterra, la que había abatido definitivamente el bello mundo clásico. Y la única flor que había

quedado era la del entendimiento, de la ciencia y del provecho, que había matado a todas las demás para reinar ella sola en el mundo. De hecho:

*igual que la maquinaria muerta del reloj,
obedece servilmente a la ley de los graves
la desdivinizada naturaleza.*

La naturaleza actual es solo una naturaleza muerta, que ya no revela lo divino y la belleza, sino que se limita a girar como la maquinaria de un reloj bajo la severidad de la ley de Newton. Finalmente, Schiller concluye de forma melancólica:

*Sí, retornaron al hogar, y se llevaron consigo
todo lo bello, todo lo grande,
todos los colores, todos los tonos de la vida
y solo nos quedó la palabra sin alma.
Arrancados del curso del tiempo, flotan
a salvo en las alturas del Pindo;
lo que ha de vivir inmortal en el canto
debe perecer en la vida.^[17]*

Schiller utilizaba imágenes potentes que han tenido una increíble influencia en toda la cultura artística y filosófica de Alemania.

El más importante de los filósofos alemanes posteriores a Schiller, Hegel, citaría a menudo este poema y hablaría de él como un óptimo ejemplo de clasicismo.

En 1788, Schiller coincidió por primera vez con Goethe, al que se vincularía de forma indisoluble y que marcaría firmemente su producción sucesiva. Aquel mismo año se dedicó a la traducción del griego y vertió al alemán *Ifigenia en Áulide*. Al año siguiente, en 1789, la universidad más floreciente de la época, la de Jena, le concedió el título de doctor y lo contrató como profesor de historia. Fue también el año en que trabó amistad con otro gigante de la cultura alemana: Wilhelm von Humboldt, que se mantendría muy cercano a él hasta su muerte.

La madurez y el estudio filosófico



Kant, por Nacho García.

Por aquel entonces, Schiller, con treinta y un años, ya era un nombre muy conocido en la cultura alemana. Era profesor en la universidad que en la década sucesiva sería la más importante de Alemania y publicaba con cierta frecuencia obras teatrales y antologías poéticas. Seguía con su actividad de traductor y no se privaba de redactar obras de carácter historiográfico, como por ejemplo *Historia de la guerra de los Treinta Años*, o ensayos más breves relacionados con la historia antigua y religiosa. En Jena, como se ha dicho, enseñaba historia y, simultáneamente, se dedicaba también a dar clases sobre la teoría de lo

trágico. De esta forma se compuso la figura de un Schiller poeta, historiador y ensayista. Un hombre capaz de interesarse tanto por las materias más eruditas y de estudio como por la producción literaria, y cuyo objetivo era mantener siempre unidos estos dos estímulos. La redacción de dramas históricos es un ejemplo de ello. Por otra parte, debe tenerse en mente también la pasión de Schiller por el clasicismo. Como hemos podido leer en los hermosos versos del poema «Los dioses de Grecia», a Schiller le conmovía claramente aquel clasicismo que en Alemania se vivía con gran pasión. Con respecto a este tema, evocamos enseguida los nombres de Winckelmann y Lessing.

Al año siguiente, en 1790, Schiller enfermó bastante gravemente de los pulmones, hasta tal punto que en Jena empezó a correr el rumor de su muerte y se vio obligado a abandonar temporalmente la enseñanza. Por este motivo afrontó una acuciante crisis financiera. No obstante, su fama estaba ya muy extendida, y un noble danés le concedió una beca de estudios trienal que le permitía mantenerse.

Al recuperarse de la enfermedad se casó con Charlotte Lagenfeld, pero en 1793 abandonó la enseñanza por motivos de salud, y dejó la universidad tras impartir un último curso de estética. En aquellos años inició un estudio muy

intenso de la filosofía, en particular de la de Kant. Durante casi un lustro, Schiller se ocuparía sobre todo de la filosofía y publicaría una serie de obras, que examinaremos en detalle más adelante, firmemente enmarcadas en aquella extraordinaria época cultural que fue testigo del nacimiento, el desarrollo y la maduración de la filosofía clásica alemana.

Entre la publicación de *Crítica de la razón pura* de Kant, que se remonta al año 1781, y la de *Fenomenología del espíritu* de Hegel, en 1807, transcurrió el período que Förster llamó «los veinticinco años de la filosofía», [18] y que Kroner, historiador de la filosofía, describió diciendo:

En este lapso de tiempo relativamente breve se ha producido un movimiento intelectual sin parangón en la historia de la humanidad.^[19]

Schiller se enmarca, por tanto, en el nacimiento de este movimiento.

El episodio que, hasta cierto punto, agitó el conjunto del panorama filosófico alemán, y que desde allí sacudió la propia noción de filosofía en toda Europa, fue la publicación de las tres obras críticas de Kant: *Crítica de la razón pura*, que salió a la luz en 1781, pero de la que en 1787 se publicó la segunda edición, pulida y acabada; *Crítica de la razón práctica*, de 1789, y finalmente *Crítica del juicio*, de 1790. Hasta aquel momento, la filosofía alemana se había caracterizado por una concepción escolástica y anticuada del pensamiento, a la que Kant había conseguido dar un vuelco en pocos años. Para entender la atracción que Schiller sentía por la filosofía kantiana conviene recordar las líneas generales de este pensamiento, obviamente sin pretender ser exhaustivos.

La primera de las grandes obras críticas de Kant responde a una pregunta bien precisa, que debe servir de punto de partida para toda empresa filosófica: ¿qué puede conocer el ser humano? Como es bien sabido, este es el punto en el que Kant pone en marcha su propia revolución copernicana y le da forma. La metáfora de la revolución copernicana señala un claro cambio de perspectiva. Así como Copérnico revolucionó la concepción del sistema planetario colocando en su centro el Sol en lugar de la Tierra, Kant revolucionó la filosofía tomando como eje del conocimiento el sujeto en lugar del objeto. Ya no se trata de preguntarse qué características tiene en sí el objeto del conocimiento, sino que hay que interesarse por cómo lo conoce el sujeto. Por consiguiente, lo que obtenemos no es la cosa como es en sí, sino el objeto como es conocido, es decir, el fenómeno. El objeto del conocimiento,

entonces, lo que para Kant es el ámbito de las cosas que puedo conocer efectivamente, corresponde a una naturaleza entendida como fenómeno, a la que se contrapone un noumeno —la forma en la que la naturaleza está hecha en sí— que el sujeto nunca podrá alcanzar.

Así, en el prólogo de *Crítica de la razón pura* se puede leer lo siguiente:

Cuando Galileo hizo rodar por el plano inclinado las bolas cuyo peso había él mismo determinado; cuando Torricelli hizo soportar al aire un peso que de antemano había pensado igual al de una determinada columna de agua; [...] entonces percibieron todos los físicos una luz nueva. Comprendieron que la razón no conoce más que lo que ella misma produce según su bosquejo: que debe adelantarse con principios de sus juicios, según leyes constantes, y obligar a la naturaleza a contestar a sus preguntas, no empero dejarse conducir como con andadores.^[20]

A la pregunta sobre qué se puede conocer, Kant responde a través de la imagen de la naturaleza reunida bajo leyes. Un fenómeno ordenado a través de la legalidad del entendimiento humano que, por lo cual, todos los sujetos pueden conocer de la misma forma.

Pero sigue pendiente la pregunta relativa al noumeno, relativa, por tanto, a la cosa en sí. El epitafio escrito sobre la tumba de Immanuel Kant reza: «El cielo estrellado sobre mí y la ley moral dentro de mí». Entonces, sabemos que existe una naturaleza que podemos conocer con el entendimiento y que se presenta como un fenómeno (el cielo estrellado que está sobre nosotros), pero Kant nos dice que existe algo más, a lo que podemos acceder por otra vía y que reside en nuestro interior. Este otro elemento del que debe ocuparse la filosofía es la libertad del sujeto cuando actúa, es decir, su moralidad. De esta forma nace la dicotomía central de todo el pensamiento alemán: la dicotomía entre naturaleza y libertad.

En realidad, Kant diseña su sistema como dividido en dos: por una parte, está la naturaleza que puede conocerse gracias a las leyes del entendimiento (la caída libre, el concepto de causa, etc.), por la otra, está el ser humano que, en su actuar, es perfectamente libre. Pero el hombre, y sería extraño que Kant no lo reconociese, no está simplemente compuesto por la libertad pura y simple. El ser humano tiene un cuerpo y, en consecuencia, está sometido también a las leyes naturales: si golpeo el cuerpo de un ser humano, este hecho provoca su desplazamiento, de tal modo que el sujeto carece de libertad para impedirlo. O, asimismo, si dejo caer a un individuo al vacío, su cuerpo seguirá la ley de la gravedad, aunque por lo general el sujeto no quiera que ocurra.

No obstante, sigue siendo cierto que el ser humano, en su actuar y en su comportarse moralmente, es perfectamente libre. Puede decidir con total libertad y autonomía si mantiene una promesa, si roba, si viola un pacto. Por ello, el sistema de Kant presenta esta dicotomía: por una parte, la naturaleza, por la otra, la libertad. Una se puede conocer con el entendimiento, la otra se puede experimentar interiormente. Los dos ámbitos no pueden unificarse.

Como demuestra el curso del recorrido filosófico de Kant, la verdad es que la situación resulta un poco más compleja. De hecho, el filósofo de Königsberg publicó en 1790 una tercera obra crítica: *Crítica del juicio*. En la introducción del texto, Kant recorre las líneas esenciales de su sistema y afirma:

No hay más que dos clases de conceptos, los cuales, a su vez, contienen muchos principios diferentes de la posibilidad de sus objetos: son, a saber: los *conceptos de la naturaleza* y el *concepto de la libertad*.^[21]

Se reitera, así, la división en la que se apoya la obra de Kant; por una parte, la naturaleza, por la otra, la libertad, y entre estos dos ámbitos se abre un inmenso abismo, un «abismo infranqueable», como escribe el filósofo,^[22] que no permite unirlos. A pesar de ello, también en la introducción, Kant indica una vía alternativa para resolver esta escisión:

Sin embargo, debe este tener un influjo sobre aquel, a saber: el concepto de libertad debe realizar en el mundo sensible el fin propuesto por sus leyes, y la naturaleza, por tanto, debe poder pensarse de tal modo que al menos la legalidad de su forma concuerde con la posibilidad de los fines, según leyes de libertad, que se han de realizar en ella.^[23]

La posibilidad de crear un camino entre el reino de la naturaleza y el de la libertad corresponde para Kant a la facultad de juicio y, precisamente, a la facultad capaz de formular dos tipos de juicios: uno se refiere a la naturaleza pensada como organismo y, en consecuencia, dotada de un fin; el otro es nada menos que el juicio estético, que Kant describe como juicio sobre lo bello y sobre lo sublime.

Si se ha seguido hasta aquí el periplo biográfico e intelectual de Schiller, se entiende bien por qué estaba tan interesado en la filosofía de Kant y, en particular, en su obra *Crítica del juicio*. Y es que hemos visto que en su juventud a Schiller le interesaban la medicina y la filosofía, pese a que posteriormente eligió la carrera de poeta. La antropología médica se entendía, y así lo hemos dicho, como la ciencia que estudia la forma en la que se unen el componente espiritual y el material del hombre. Y Kant, con la tercera

Crítica, ofrece una respuesta en esta dirección. Además, dicha respuesta está encaminada hacia una búsqueda orientada a lo bello y, por consiguiente, orientada a lo que más le interesaba al poeta Schiller y en virtud de lo cual había elegido su profesión.

Así fue como Schiller, en Jena, se dedicó a un estudio desesperado e increíblemente fecundo de la filosofía de Kant. Profundizó en particular en la última de las tres críticas, de la que extrajo la mayor parte de sus ideas sobre el arte y sobre lo bello. Como seguiría haciendo también después, escribía sus reflexiones en cartas para su amigo Körner, el mismo al que había dedicado la *Oda a la alegría*. Una de las obras de Schiller más leídas en la actualidad, titulada *Kallias o sobre la belleza*, es precisamente un borrador formado por cartas enviadas a su amigo que el autor no publicaría nunca en vida. En aquellos años compuso los ensayos *De lo sublime*, *De la gracia y la dignidad* y *Cartas sobre la educación estética del hombre*, y el escrito *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. La reflexión sobre lo bello profundizada gracias a la lectura de Kant, los conocimientos antropológicos madurados en su juventud y las espléndidas dotes de escritor de las que había dado prueba se unirían a una excelente competencia como historiador para dar vida a un corpus de ensayos difícil de sobrevalorar. Además, todo ello aderezado con un espíritu ilustrado, con una franca pasión republicana y con una atención sin igual por el clasicismo griego. De esta forma, Schiller ayudó a sentar las bases de la creación de la filosofía alemana de principios del siglo XIX, que aún hoy se considera un monumento del pensamiento occidental, pese a que Schiller no pudiese participar en ella directamente.

Los últimos años

En 1794, Schiller le escribía a su amigo Körner:

En estos momentos he dejado a un lado todo tipo de trabajo por un tiempo para poder estudiar a Kant. Por una vez debo llegar al fondo de todo, al menos si no quiero proseguir mi camino en la especulación a pasos constantemente inciertos. El trato con Humboldt me facilita mucho el trabajo, y especialmente un nuevo aspecto que Fichte da al sistema kantiano contribuye en gran medida a introducirme más profundamente en esta materia.^[24]

En efecto, aquel año un joven filósofo llegó a Jena, donde se le había concedido una cátedra. Se trataba de Johann Gottlieb Fichte, cuya estrella, pese a que no brillaría durante muchos años, en aquel breve periodo eclipsaría a las demás figuras del panorama de la filosofía alemana. A sus clases acudía una multitud, lo cual convirtió a Fichte en una figura casi legendaria. Se dice que numerosos oyentes se quedaban sin sitio en el aula, de tan repleta como estaba, y que por eso se veían obligados a espiar las lecciones mirando de puntillas por las ventanas. Todos los que influirían en la filosofía en los años venideros, a excepción de Hegel, que aún no había llegado a Jena, escuchaban lo que Fichte tenía que decir: Schelling, Hölderlin y el círculo de los primeros románticos. Parecía que Fichte tuviese que reunir a su alrededor todas las energías intelectuales de Alemania. Schiller, que ya se había retirado de la enseñanza, con solo treinta y cuatro años, se dedicaba, como se ha dicho, al estudio de Kant y no podía sino sentirse cautivado por el que todos consideraban su heredero: Fichte.

Aquel mismo año, Schiller fundó la revista *Die Horen*, que significa «las Horas», entendidas como las figuras mitológicas clásicas, hermanas de las Moiras, hijas de Zeus y Temis, que guardaban las puertas del Olimpo. En la revista colaboraban los grandes intelectuales de la época: Goethe, Kant, el propio Fichte, Humboldt y Jacobi. Y precisamente en el primer número de la



Fichte, por Nacho García.

revista aparecerían las primeras nueve *Cartas sobre la educación estética del hombre*, que, como veremos, resultarían fundamentales para la celebridad de Schiller, y que Hegel, que por entonces era un joven de veinticinco años, demostraría apreciar muchísimo, definiéndolas como una «obra maestra».[25]

Al año siguiente le ofrecieron una cátedra en Tubinga, pero la rechazó de nuevo por motivos de salud, y, apenas un año después de haberlo conocido, se enzarzó en una agria polémica con Fichte. Y es que este le había propuesto a Schiller publicar en la revista *Die Horen* un escrito titulado «Sobre el espíritu y la letra en la filosofía» que contenía diversos argumentos que podían considerarse una crítica nada menos que a las *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, a quien no le gustó en absoluto el asunto.



De izquierda a derecha: Schiller, los hermanos Wilhem y Alexander von Humboldt y Goethe, en una reunión en Jena (1787).

No obstante, en los dos años sucesivos Schiller retomó con gran éxito su actividad literaria. Entabló amistad con Goethe y empezó a colaborar con él, y juntos trabajaron en la antología poética *Xenien*. Cabe destacar que en 1797 concluyó la primera parte de *Wallenstein*, que al año siguiente se representaría precisamente en Weimar, una obra que concluyó en 1799 con la publicación de la tercera parte. Se abrió, así, la fase conclusiva y madura de la dramaturgia de Schiller. El tema de las grandes tragedias de su madurez es la historia, y *Wallenstein* está dedicada específicamente a la guerra de los Treinta Años, sobre la que Schiller había escrito un tratado. Se trata de una trilogía extremadamente amplia, que precisamente por este motivo, a pesar de su gran éxito, se representaría en menos ocasiones que sus demás tragedias.

Entre 1800 y 1804 se publicaron sus grandes obras maestras para el teatro: *María Estuardo*, *La doncella de Orleans*, *La novia de Mesina* y *Guillermo Tell*. Como demuestra esta última tragedia, y como también se desprende de las otras, tenía mucha razón Goethe cuando hablaba de un Schiller maduro interesado sobre todo en el tema de la libertad moral en su sentido más amplio. A pesar de que estas tragedias llevan por título el nombre de una figura individual, que existió realmente, procedente de las leyendas o de la fantasía, el auténtico protagonista del argumento y las vivencias narradas es el pueblo en su conjunto en busca de la libertad.

Ya no estamos en la atmósfera de *Los bandidos*, donde un único hombre quería erigirse por encima de la ley y de las instituciones, sino que nos encontramos abordando la historia en su concreción. Las distintas figuras de los adalides encarnan a los pueblos y la historia se forma en la perenne lucha por la libertad política, en el estilo que deriva de la ilustración alemana.

En 1804, Schiller escribió su último poema largo, *Homenaje a las artes*, cuyos versos dejan un fuerte regusto nostálgico:

*Un Jano bifronte delante te muestro,
la alegría se muestra aquí y aquí el dolor.
La humanidad se alterna entre el placer y el lloro,
y con el primero se aviene la broma.
Con todas sus profundidades, sus alturas,
desenrolla la vida frente a tu mirada.
Cuando verás el gran juego del mundo,
regresarás más rico dentro de ti mismo.*

En 1805 retomó la redacción de *Demetrias*, drama que había iniciado un tiempo atrás, pero nunca conseguiría concluirlo, ya que falleció el 9 de mayo a causa de su enfermedad. Murió, así, a los cuarenta y seis años, uno de los mayores poetas alemanes y de Europa. Releyendo su biografía, se tiene la impresión de estar frente a un autor indómito impulsado por el intento de hacer de su propia existencia la de un hombre integral, no dividido entre la naturaleza y las libertades. Estas ideas fueron las que expuso, de forma lúcida y clara, en los textos sobre filosofía y estética que escribió entre 1793 y 1797. Solo cuatro años, en los que, sin embargo, expresó una profundidad conceptual que rivaliza con la de los grandes filósofos de su época.

Antropología estética. Belleza y gracia, sublimidad y dignidad

El problema de lo bello

El contacto con la filosofía kantiana, como hemos visto, genera en Schiller la necesidad imperiosa de estudiar en profundidad sus temas de fondo. La obra que le interesa especialmente es *Crítica del juicio*. En sus páginas, de hecho, Schiller vislumbraba la posibilidad de llevar a cabo la unificación de la naturaleza y la libertad que recuperaría la imagen de un ser humano íntegro y plenamente realizado. Además, Kant había sugerido que aquel tipo de unificación podía producirse por medio de una categoría que a un poeta como Schiller le interesaba poderosamente: la de lo bello. En el poema *Los dioses de Grecia* ya se había visto que Schiller era muy propenso a entregarse a la imagen de un pasado en el cual el arte fuese capaz de expresar la realidad viva del mundo. Se trataba, en su idea, de un Olimpo guiado por los dioses de la mitología clásica en los que la humanidad podía reflejarse. En aquellos años, además, Schiller recurrió a menudo a la figura de la polis griega, esa ciudad idealizada por la que los modernos no pueden sentir más que una profunda nostalgia. No es de extrañar que un refinado y precioso libro de Jacques Taminiaux que se centra en estos años se titule *La nostalgia de Grecia al alba del idealismo alemán, Kant y los griegos en el itinerario de Schiller, Hölderlin y Hegel*.^[26]

Lo bello, así, por una parte, debía ser la categoría a la que mirar para presentar una imagen íntegra de la humanidad, cuya acción se extendería del campo del arte al de la política, y, por la otra, era una reflexión que interesaba a Schiller también por motivos, por decirlo así, personales. Y es que quien escribía era un autor de tragedias, un poeta, un dramaturgo, en fin, alguien que hacía del arte su propio oficio. Por ello, para poder seguir componiendo sus obras, Schiller estaba convencido de que debía profundizar en el estudio de Kant y sus reflexiones sobre la belleza.

Un aspecto en el que antes no nos hemos detenido, pero que ahora es necesario tener bien presente, hace referencia a la naturaleza subjetiva del concepto kantiano de belleza. Lo bello, si bien se mira, para Kant es un juicio puramente subjetivo. En este caso, sin embargo, *subjetivo* no significa simplemente 'privado'. La distinción que hace Kant se refiere precisamente a este punto y se concentra en la diferencia entre lo bello y lo agradable. Lo agradable es un juicio que nace de un sentimiento íntegramente privado. El hecho de que a mí pueda gustarme el helado de pistacho y de que, en cambio, a otra persona no le guste en absoluto es algo que se reduce a un intercambio de simples opiniones. No puedo intentar convencer a otra persona de que debe encontrar agradable lo que yo encuentro agradable. En el caso de lo bello, las cosas son, a todos los efectos, más complicadas.

En el momento en el que juzgo un objeto como bello, me estoy comprometiendo con lo que Kant define como una universalidad subjetiva. Cuando digo, por ejemplo, que «una rosa es bella» me estoy comprometiendo a decir que cualquiera, en las mismas condiciones en las que me encuentro yo, debería comprometerse a decir que esa misma rosa es bella. En consecuencia, se trata de un concepto muy particular de subjetividad. Es una subjetividad que no se pierde en el puro relativismo, sino que conlleva la fundada pretensión de convencer al interlocutor. Pero, entonces, ¿por qué decimos que el juicio sobre lo bello es subjetivo? Kant responde diciendo que, en el caso de lo bello, no poseemos en la mente ningún concepto adecuado que pueda aplicarse caso por caso a todos los objetos para comprender si son o no bellos. Lo cierto es que cada vez que producimos un conocimiento objetivo aplicamos un concepto a un objeto. A la rosa le aplicamos el concepto de «rojo», a fin de poder producir el juicio «la rosa es roja»: a la cuerda le aplicamos el concepto de «longitud» para establecer su dimensión, y así sucesivamente. Sin embargo, cuando producimos un juicio sobre lo bello, esta operación es exactamente lo que no podemos hacer. Nadie es capaz de presentar un concepto de la belleza, un universal de lo bello, que satisfaga la exigencia de comprender qué objetos se le adecúan. Para Kant se sigue tratando en cualquier caso de una búsqueda. Precisamente a través de la visión de objetos bellos intento formarme el concepto universal de la belleza a la que alude lo que es bello.

De esta forma, no obstante, por lo menos así lo cree Schiller, se redimensiona todo el grandioso proyecto de *Crítica del juicio*. Si no se puede unificar objetivamente naturaleza y libertad en el seno de la belleza, ¿cómo se

puede plantear hacer realidad la armonía en cuya busca va? El objetivo que se plantea consiste, por tanto, en corregir este aspecto del pensamiento de Kant que no lo satisface. En diciembre de 1792 escribe a Körner:

Sobre la naturaleza de lo bello se me ha abierto luz en muchas cosas, de esta forma espero conquistarte para mi teoría. Creo haber encontrado el concepto objetivo de la belleza, que se cualifica *eo ipso* como un principio objetivo del gusto, y del que Kant desespera. Pondré orden en mis pensamientos sobre la cuestión y los publicaré por Pascua en un diálogo titulado *Kallias o sobre la belleza*.^[27]

Así, en la carta a su amigo, Schiller traza el plan para su trabajo: escribir una obra en la que se demuestre, o en cierto sentido descubra, el principio objetivo de lo bello, ante el cual Kant había vacilado. Sin embargo, si las cosas hubiesen sido así de sencillas, hoy tendríamos en nuestras manos una obra que, un par de años después de la publicación de *Crítica del juicio*, habría resuelto brillantemente sus problemas más urgentes. Schiller se daría cuenta poco después de que su proyecto estaba destinado a naufragar: nunca publicaría *Kallias o sobre la belleza*. No obstante, nos quedan las cartas en las que expuso a Körner el plan de la obra, que constituyen el amplio borrador al que esta se tendría que haber parecido.

En la osadía con la que Schiller anunciaba la obra a su amigo podemos reconocer la inexperiencia del no filósofo. Habría sido suficiente notar que la elaboración kantiana de la estructura trascendental había necesitado, entre redacción y reflexiones preliminares, más de veinte años de trabajo para darse cuenta de que habría sido muy difícil resolver sus tramas cruciales entre Navidad y Pascua. Lo cierto es que, mientras prepara su curso sobre estética para la Universidad de Jena, Schiller se siente preparado para comunicar a Körner su plan. Lo único que nos ha quedado son seis cartas que pueden dar una idea aproximada de todo lo que estaba en juego para el autor. Hay que recordar, en primer lugar, que justamente la preparación del curso de estética lo había obligado a concebir una amplia panorámica sobre las diversas teorías estéticas de la época y que su conocimiento de la disciplina era reciente.^[28] Además de a Kant, tiene bien presentes la estética del empirismo inglés de Burke y la procedente de la escolástica alemana, centrada especialmente en la figura de Baumgarten, que colocaba junto a la de Mendelssohn. Su idea de la objetividad de lo bello debería, pues, determinarse con estas estructuras teóricas, que forman una imagen bastante completa de la situación inicial de la estética, disciplina típicamente dieciochesca.

Según Schiller, por lo que se desprende de las cartas que envió a su amigo, hasta aquel momento la historia de la estética había producido tres modelos generales para explicar el principio del gusto, al que se refiere necesariamente la cuestión sobre lo bello. El primer modelo es el que él define como «sensible-subjetivo» y es representado por la obra de Burke: el segundo es «racional-objetivo» y se encuentra en la teorización de Baumgarten y Mendelssohn; finalmente el tercero es «subjetivo-racional» y corresponde al discurso de Kant.^[29] En opinión de Schiller, las tres teorías tienen parte de verdad y parte de error. Burke tiene razón al decir que lo bello es fruto de la sensación, pero se equivoca cuando piensa que solo lo sensible, y, por ello, un hecho privado, puede explicar el gusto. Por otra parte, Baumgarten está en lo cierto cuando busca las cualidades objetivas de lo bello, pero falla en el momento en que las identifica exclusivamente en la cualidad racional de la perfección. Por último, Kant, intentando corregir estos dos planteamientos, ha visto justamente en el gusto la posibilidad de una categoría universal y sensible, pero no ha tenido la suficiente fuerza para indagar su objetividad, Schiller quiere responder a estos tres procesos con su idea, que es la de encontrar un principio «sensible-objetivo» de lo bello. Por ello, ese es su proyecto.

El carácter unificador de lo bello, que, como se ha dicho en la primera carta, corresponde a su naturaleza tanto sensible como objetiva, resulta evidente en la segunda misiva, fechada el 8 de febrero de 1793. En ella, Schiller define dos comportamientos distintos que el ser humano puede mostrar con respecto a la naturaleza. De hecho, el sujeto puede ser, con relación a la naturaleza, o bien activo o bien pasivo. Sin embargo, a estos dos modos de comportamiento se les añade un tercero, según el cual podemos relacionarnos con la naturaleza activamente y pasivamente a la vez.^[30] El esquema presentado es, por tanto, el siguiente: el comportamiento pasivo frente a la naturaleza corresponde a la actitud natural como recepción de los estímulos externos, mientras que el activo corresponde a la determinación de la naturaleza según la racionalidad. Esto significa que el ser humano puede o bien recibir la naturaleza con los sentidos (de ahí el atributo de sensible conferido al gusto), o bien ordenar la naturaleza según las leyes de la razón (de ahí, en cambio, se deriva el atributo de racional).

Este modelo no es una simple reproposición del esquema sistemático kantiano. Considerándolo bien, en Schiller tenemos, por una parte, la recepción pura (pasiva), mientras que, por la otra, tenemos a un sujeto activo

que, racionalmente, constituye la naturaleza tomando en consideración el conocimiento. Para reunir estos dos modos de relacionarse con la naturaleza, Schiller se refiere a lo que él llama «contemplación». Y es que la contemplación, por un lado, supone una actitud pasiva, ya que confía en la recepción sensible; en cambio, por el otro, posee también una dimensión activa que corresponde al uso de la racionalidad. De esta forma, el objeto contemplado se recibe según un principio de autonomía, pero no se abandona a la ausencia de determinación.

Una vez especificada esta distinción, Schiller está listo para enunciar el principio de la objetividad de lo bello: «libertad en el fenómeno, autonomía en el fenómeno»^[31] Según la lectura que ofrece un autor como Lukács, este es, precisamente, el punto en el que Schiller logra la superación de lo que se percibe como el formalismo kantiano.^[32] Con la expresión «libertad en el fenómeno», Schiller se refiere a reencontrar en el interior de un fenómeno particular, como puede ser el objeto bello, algo análogo a la libertad. En este caso se percibe bien que Schiller quiere llevar a la práctica aquella idea de unificar naturaleza y libertad en el interior de la belleza. Habíamos visto que Kant define como «fenómeno» el objeto del conocimiento, es decir, el objeto natural que describe en *Crítica de la razón pura*: igualmente, hemos visto que identifica en la «libertad» el problema central de *Crítica de la razón práctica*, esto es, de la reflexión moral. Para Schiller, la libertad en el fenómeno corresponde entonces a la unificación de ambos aspectos.

En un famoso pasaje de *Crítica del juicio*, Kant había definido la belleza escribiendo que «lo bello es el símbolo del bien moral».^[33] Lo que quería decir con estas palabras es que en lo bello se puede ver algo análogo a lo que se reconoce en la moralidad. Esta definición de Kant fue fundamental para la cultura alemana de aquellos años. Ya hemos explicado que Schiller tenía en gran estima a la Grecia antigua y sus formas bellas, y hemos recordado cómo estas formas bellas pretendían adoptar un significado político. Bello no es solo el arte, sino también, y sobre todo, la forma política en la que nace el arte: la polis griega. Kant, hablando de lo bello como símbolo de moralidad, ha legitimado este tipo de pensamientos.

A diferencia de lo que plantea Kant, sin embargo, desde el punto de vista de Schiller se trata de un fenómeno que es realmente análogo a la forma de la libertad, y no se limita a una remisión simbólica a las leyes de la voluntad. Por tanto, la libertad es la categoría fundamental para comprender la

objetividad de la belleza considerada por Schiller.^[34] Pensándolo bien, según este punto de vista se puede considerar lo bello como objetivo solo a condición de que no se perciba a través de la región teórica (que como aplicación de conceptos transmite intelectualmente su propia forma al objeto), sino solamente si se percibe mediante los atributos prácticos de la autonomía y de la moralidad: es decir, por medio de la libertad. En este sentido, la objetividad que Schiller reprocha a Kant no haber encontrado no era la misma objetividad que Kant había declarado imposible: es decir, el cómo, las condiciones de posibilidad epistemológicas de la belleza.

El resto del texto de Schiller tiene una función más encaminada a la profundización en los temas tratados en estas dos primeras cartas que a la elaboración teórica propiamente dicha. Por lo tanto, bastará con aludir a algunas problemáticas. En primer lugar, es interesante mostrar cómo, partiendo de la noción de libertad en el fenómeno como principio objetivo de la belleza, Schiller deduce la relación entre naturaleza y técnica:

Belleza es naturaleza en conformidad con el arte [...]. Prefiero el término de *naturaleza* al de *libertad* porque designa además el campo de lo sensible, dentro del cual se delimita la belleza, y, junto con el concepto de *libertad*, alude también a su esfera en el mundo de los sentidos. Frente a la técnica, naturaleza es lo que existe por sí mismo: arte, lo que existe mediante una regla. Naturaleza en conformidad con el arte será, pues, aquello que se da una regla a sí mismo, aquello que existe por medio de sus propias reglas. (Libertad en la regla, regla en la libertad.)
[35]

Por consiguiente, el término *naturaleza* con el que Schiller se declara incluso más afín que con el de *libertad* no puede consistir en la mera naturalidad percibida con los sentidos, sino en una naturaleza de orden superior. Así, es importante poner de relieve que la naturaleza de la que habla Schiller es una naturaleza que contiene tanto el momento de la libertad como el de la regularidad. En realidad, el objeto bello es un objeto que es libre en la medida en que no está determinado por el exterior, pero que precisamente por eso no está falto de reglas: su regla es la que él mismo se da. Un segundo punto que conviene destacar es que la libertad en el fenómeno no consiste en la intromisión de significados morales en una obra de arte. De esta forma realmente se perdería la naturalidad de la belleza y la sensibilidad se reduciría a simple adorno de la enseñanza moral. Este aspecto es de primaria importancia a fin de evitar entender la educación estética del hombre, de la que Schiller hablaría a continuación, como una pedagogía a través de obras de arte pensadas para enseñar contenidos morales:

La finalidad moral de una obra de arte, o de una acción, contribuye en tan poco grado a su belleza que ha de ser, antes bien, disimulada en extremo, y ha de aparentar que surge de la naturaleza del objeto de manera completamente libre.

Poco después, Schiller añade lo siguiente: «La voluntad de la sensibilidad se quiebra cuando precisamente la razón impone la suya».^[36]

De esta manera, contribuye a explicar con mayor profundidad el sentido del principio objetivo de lo bello: si la razón transmite explícitamente una norma en una obra de arte, esta libertad sigue siendo una libertad subjetiva. Para resultar objetiva debe derivarse de la naturaleza del objeto, debe ser el propio objeto el que se dé su regla. Esta consideración tendría una importancia capital para la elaboración decimonónica de la estética, tanto en Hegel como en el romanticismo.

En consecuencia, para Schiller, lo más importante en la belleza es el principio de la autonomía. Lo que es bello debe ser bello de forma autónoma, debe sostenerse sobre sí mismo, sin necesidad de un usuario que reconozca su belleza. Quizá sin saberlo, Schiller imprime aquí un giro determinante a la estética. De hecho, cuando Kant y también Baumgarten o Burke hablaban de lo bello, se referían principalmente a lo bello natural. El arte, a su modo de ver, era un reflejo de la belleza de la naturaleza. Para ellos, lo importante era indicar una forma pura de la belleza, y la naturaleza, al haberse creado sin la contribución del hombre, se prestaba a dicha operación. Schiller, en cambio, cuando habla de la belleza como libertad en el fenómeno se está refiriendo a la obra de arte, por más que esta certeza no aparezca hasta el final. La naturaleza, al fin y al cabo, no es libre. La naturaleza responde a una necesidad. Solo es libre la creación del hombre. De esta forma, la libertad en el fenómeno representa la obra de arte, es decir, la posibilidad de percibir un objeto que ha creado la libertad humana, pero que se concretiza con naturalidad, en otras palabras, que se presenta autónomamente como bello.

La obra de arte, por su lado, se enfrenta con otra dificultad, que es la que le interesa al Schiller poeta y que lo atormentará a lo largo de todo su estudio estético en el futuro. ¿Cómo se puede producir una obra que parezca creada con naturalidad? ¿Cómo puede el artista esconder su estilo y también esconderse él mismo?

Una vez que el artista ha desentrañado este principio objetivo de lo bello, no podrá hacer más que intentar introducirlo voluntariamente en su obra. Pero

de esta forma la composición se convierte en un instrumento en las manos del artista, deja de ser un fin en sí mismo; pierde el carácter de autonomía. Lo que se plantea aquí es el gran problema del arte moderno en su conjunto. Verdad es que cuando se habla del arte moderno surge la cuestión de la excesiva reflexión, del intelectualismo en demasía. Parece que en todo momento el artista nos quiera explicar algo. Es como si la obra de arte hubiese perdido aquella naturalidad que nos atrae tanto de ella. Este tipo de reflexiones nacen precisamente en este período histórico, y Schiller es uno de sus impulsores. Realmente no es casual que la llamada «crisis de las artes» surja más o menos de forma paralela a la instauración de la estética como disciplina autónoma. En todo caso, parece que el arte en un cierto momento empiece a transformarse en una perenne reflexión sobre el propio arte, y, en efecto, poco después un autor como Hegel comenzaría a hablar explícitamente del fin del arte.

Pero aún no son estos los términos de la cuestión. Schiller, por su parte, se plantea como poeta una serie de preguntas que van exactamente en esa dirección. La poesía es, en efecto, el arte que más expuesto está al peligro de la intelectualización. Su material es el lenguaje, es decir, el mismo material con el que se escriben los ensayos, y con el romanticismo, unos cuantos años después de estas cartas schillerianas, se intentará precisamente escribir poética de forma ensayística, o ensayística de forma poética. Veamos, pues, qué escribe Schiller:

Así pues, para que una representación poética sea libre, el poeta debe «superar la tendencia del lenguaje hacia lo universal mediante la grandeza de su arte y vencer la materia (las palabras y sus leyes sintácticas) mediante la forma (esto es, haciendo uso de ella)». La naturaleza del lenguaje (que es precisamente su tendencia hacia lo universal) debe desaparecer por completo sumergida en la forma que le ha sido dada, el cuerpo debe perderse en la idea, el signo en lo designado, la realidad en la apariencia. Libre y triunfante ha de surgir del representante el objeto a representar y, a pesar de todas las cadenas del lenguaje, ha de mostrarse ante la imaginación en toda su verdad, viveza y personalidad. En una palabra: la belleza de la representación poética es *la libre acción autónoma de la naturaleza en las cadenas del lenguaje*.^[37]

Por tanto, la libertad del poeta en el seno de la creación artística es, en cierto sentido, la de combatir con el lenguaje. La lengua, para el artista de poética, debe tener la misma función que tiene el mármol para el escultor: debe oponerle resistencia. Es exactamente en esta disputa entre la libertad del artista y la dureza del material donde se genera la creación poética. El artista adquiere, así, la forma de la individualidad universal, un sujeto que es capaz de llevar adelante su propia lucha con el material. Para él es igualmente

importante el ejemplo del teatro. El Schiller autor de tragedias se plantea, entonces la cuestión sobre el papel de la persona viva, del autor, en el momento de la representación. También en aquella serie de cartas, Schiller describe lo sucedido cuando los grandes actores representan sus papeles:

«[...] sus *personas* se comportaron frente a su *papel* como la materia frente a la forma, como el cuerpo frente a la idea, como la realidad frente a la apariencia», [el actor] fue, por decirlo así, el mármol a partir del cual su genio forjara un Hamlet, y, al desaparecer su persona (la del actor) sumergida por completo en el personaje artístico de Hamlet. [...] decimos entonces que representó bien su papel.^[38]

Se intuye que este tipo de consideraciones se dirigen a su actividad como dramaturgo. En realidad, Schiller siempre había escrito dramas y tragedias en las que la persona individual, el hombre histórico y concreto, se convertía en portador de una idea de libertad y de moralidad. De la misma forma, el actor debía saber representar la idea de lo bello en su realidad concreta.

Pese a que el proyecto de *Kallias o sobre la belleza* nunca viese la luz, en cualquier caso Schiller ya había enfilado un camino que aparecía bien trazado ante sí. En las cartas a Körner, cuidadas casi como una obra publicada, se marcaban las líneas de su trayectoria. Había planteado problemas, había señalado necesidades y había vislumbrado sus límites y soluciones. Superar la división entre naturaleza y libertad, definir lo bello como categoría objetiva: estos son algunos de los puntos clave de toda su experiencia intelectual.

Gracia y dignidad

El proyecto de fundamentar de forma objetiva lo bello quedó en un borrador, conservado únicamente gracias al celo con el que se guardaban las cartas en aquella época, sobre todo si procedían de una personalidad como Schiller. Pero las ideas que se planteaban, como habíamos dicho, siguieron teniendo una gran influencia en el poeta y pensador. La categoría de la libertad en el fenómeno, sobre todo, se demostraría especialmente fecunda y Schiller no dejaría de pulirla y desarrollarla. Como también aquella otra, relacionada con esta, referente a la afinidad percibida por Schiller entre los ámbitos estético y moral. Estos son los años en los que sigue leyendo la obra de Kant, que entonces como hoy presentaba asperezas no siempre fáciles de superar. Fruto de este renovado estudio es un ensayo que Schiller publicó en 1793, como era costumbre entonces, en una revista: *Thalia*. Lo cierto es que estas publicaciones empezaban a difundirse cada vez más y se consideraban el principal instrumento de la divulgación cultural. Daban la impresión de ser órganos colectivos en los que se recogía un proyecto cultural preciso. Podemos decir que todas las personalidades de la filosofía alemana emprendieron el proyecto de fundar o patrocinar una de estas revistas.

El ensayo al que nos referimos se titula *Sobre la gracia y la dignidad*. El texto se había escrito con cierta urgencia, ya que la revista se había fundado poco antes y necesitaba proveerse de materiales originales e interesantes. Así, el ensayo que Schiller envió se vio afectado de forma determinante por las ocupaciones que tenían absorto al filósofo en aquellos momentos. Reaparece el nombre de Kant y se retoma el tema de la antropología. En realidad, el propósito de las páginas de *Sobre la gracia y la dignidad* es exponer una superación antropológica de la definición kantiana del problema de lo bello. Kant, dicho de forma rudimentaria, había sido excesivamente rígido en su concepción de la belleza y de la humanidad en su conjunto: la antropología, la reciente ciencia del hombre en la que Schiller ya se había introducido, parecía poder ser de ayuda.

No obstante, en el ensayo Schiller no se limita a ocuparse de lo bello. De hecho, también da su opinión sobre la otra gran categoría estética de la que se ocupa Kant, la de lo sublime. Hay que decir que es precisamente a caballo

entre los siglos XVIII y XIX cuando lo sublime alcanza su punto álgido, tanto porque muchos autores, entre ellos Schiller, vislumbran en él un vínculo directo con la moralidad, como a través de los entusiasmos románticos, Kant hablaba de lo sublime escribiendo lo siguiente:

Si la naturaleza ha de ser juzgada por nosotros dinámicamente como sublime, tiene que ser representada como provocando el temor.^[39]

De esta forma surgía, por consiguiente, todo aquel imaginario romántico creado por un superpoder de la naturaleza contra la mísera pequeñez del ser humano, desproporcionado, desmesurado e inmenso. Con respecto a la belleza y a la sublimidad, para Schiller la gracia y la dignidad constituyen, de forma simétrica, sus correspondientes contrapuntos antropológicos. La belleza debe expresarse como gracia, mientras que lo sublime encuentra su propia correlación humana en la dignidad.

Sin embargo, no sería correcto afirmar que *Sobre la gracia y la dignidad* es un ensayo que pertenece sencillamente al ámbito de la estética. Se trata más bien de una descripción que cuestiona las relaciones que se producen entre el ámbito de lo estético y el de la moralidad en general, temáticas que, como hemos visto, se sugerían ya en las reflexiones de *Kallias o sobre la belleza*. Para evitar equívocos, es necesario apuntar que Schiller, al menos hasta *Cartas sobre la educación estética del hombre*, no es, por decirlo así, un inventor de nuevos conceptos. El problema de la gracia y de la dignidad se encuentra fácilmente diseminado en los escritos de estética de aquel período, igual que la idea de una relación entre moral y arte. La importancia de Schiller, por lo menos en esta época y con relación a este contexto, radica más bien en que fue un receptor extraordinariamente atento de los argumentos de la época. Los debates que se mantenían tanto en los salones como en las revistas los reencontramos en los escritos schillerianos tratados con extrema lucidez. Schiller, además, tenía una gran habilidad a la hora de encontrar conexiones que no se intuían inmediatamente. Sabía ver con una cierta facilidad relaciones que, en apariencia, podían parecer distantes. Así, por ejemplo, fue uno de los primeros en comprender el núcleo moral de la estética de Kant, y en indicar el camino hacia la unificación estética de naturaleza y libertad que se vislumbra en su obra. Según una lectura de manual, pero que conserva cierta vigencia, la estética de Schiller se sitúa a mitad de camino del recorrido que conduce desde la concepción kantiana y subjetiva de lo bello hasta la filosofía del arte histórica y objetiva de Hegel.

El ensayo está dividido en dos capítulos, uno dedicado a la gracia y el otro centrado en la dignidad. El primero, por tanto, se ocupa del tema de lo bello, mientras que el segundo se dirige hacia lo sublime. Entre estos dos capítulos se puede aislar un tercer tema, que corresponde a la elaboración de la categoría del alma bella. Se trata de un diálogo, de una propuesta de reforma de la moral kantiana, que sería blanco de críticas, hechas con cierta ferocidad, en la *Fenomenología del espíritu* de Hegel. En definitiva, una estructura bipartita pero con un tercer elemento que, en cierto sentido, podría hacer de enlace entre las dos partes. El escrito se abre con la gran elegancia estilística propia del Schiller poeta, que muestra su habilidad para utilizar con agilidad el mito griego:

La fábula griega viste a la diosa de la belleza con un cinturón que tiene el poder de conceder gracia y el don de ser amado a quien lo lleva. Precisamente a esta deidad la acompañan las diosas de la dulzura o las Gracias. Los griegos distinguían, por tanto, aun entre la gracia y las Gracias por un lado y la belleza por el otro, dado que expresaban aquellas por medio de atributos que podían separarse de la diosa de la belleza. Toda gracia es bella, porque el cinturón de los encantos es propiedad de la diosa de Cnido: sin embargo, no todo lo bello es gracia, puesto que Venus sigue siendo quien es aunque le falte ese cinturón.^[40]

La belleza, según estas evocadoras palabras de Schiller, se caracteriza por ser un elemento necesario del objeto bello, y se distingue de la gracia, que, en cambio, es una calidad pasajera y puede otorgarse o no a lo que es bello. Schiller la define así:

Una belleza en movimiento; es una belleza que puede surgir casualmente en su sujeto y cesar de igual manera.^[41]

El uso que se hace en este contexto del mito es el típico de una estructura de significación simbólica. En realidad, el mito se entiende como un relato que, de alguna forma, es capaz de anticipar los conceptos que, por el contrario, el filósofo se ve obligado a construir de forma intelectual. El mito, por decirlo así, es la exposición viva de imágenes que el entendimiento debe ser capaz de aferrar de manera discursiva. Y el artista Schiller es especialmente sensible a este tipo de confluencia entre el elemento conceptual y filosófico y el imaginativo y mitológico de la narración antigua. Así, lo racional se muestra en el seno de lo sensible, lo que se proyecta según la conciencia se deja vislumbrar en el seno de la producción inconsciente, que es típica del mito. El pueblo, que fundamenta sus valores precisamente en esa narración fantástica que surge en la propia mitología, encuentra legitimidad en el proceder del filósofo, que a posteriori es capaz de indicar de forma interpretativa cuáles y cuántas verdades se escondían allí dentro.

La gracia, entonces, se deduce del mito como una belleza en movimiento, cuya característica es la de poder estar presente o no en el objeto: en sentido aún más amplio, puede nacer o desaparecer del objeto de forma que parece ser casual. A esta calidad se le opone la belleza fija, la que es propia de la diosa Venus, que, por el contrario, pertenece de modo necesario y vinculante al objeto que se define como bello. La gracia, por consiguiente, es un atributo bastante peculiar. Sin duda, está objetivamente presente en la cosa, pero también es contingente. Desde el momento en que el mito habla de ella como de un cinturón que se le da a alguien, significa que la gracia no forma parte de la constitución del objeto en el que la encontramos, sino que aparece en él, precisamente, como una donación. Los sentidos nos permiten conocer la gracia, pero no podemos identificarla en la naturaleza del objeto, en su constitución.

Schiller sigue escribiendo:

Este cinturón, como símbolo de la belleza en movimiento, tiene esa particularidad muy especial de otorgar a la persona con él adornada la cualidad objetiva de la gracia, y se diferencia así de cualquier otro adorno que no cambia a la persona misma sino solo, de manera subjetiva, a la impresión de ella en la representación de otro. El sentido explícito del mito griego es que la gracia se transforme en una cualidad de la persona y que la portadora del cinturón sea realmente amable y no solo lo *parezca*.^[42]

Los ejemplos que cita Schiller nos llevan a la idea de la gracia como característica antropológica. Es el individuo el ser al que se le puede conferir la gracia, no el ser simplemente natural. Así, la gracia se entrelaza con el comportamiento, con el actuar, con lo que hace de un ser humano, justamente, un ser humano. Por este tipo de motivaciones, la gracia es una característica que no puede entenderse como si se atribuyese a la constitución natural del hombre, sino que surge de una constitución que podríamos definir como «espiritual». No es un proyecto sencillamente fisiognómico el que Schiller tiene en mente, sino la imagen de algo que el hombre ha hecho suyo. También se puede señalar en este punto que el autor se apoya en un mito en el que quien confiere la gracia, y así lo hemos señalado, es un cinturón. Un cinturón, sin embargo, es precisamente el fruto de un trabajo. Es un producto completamente humano el que confiere la gracia. De nuevo, nos encontramos frente a la especificidad de la libertad del hombre, que para Schiller es la única que puede ofrecer algo como la objetividad de lo bello. Solo el cinturón, producto de la artesanía del hombre, confiere el atributo de la gracia que el mito reconoce como emparentado con la belleza.

En consecuencia, la gracia, si no pertenece a las características corpóreas de la naturaleza del ser humano, tendrá que relacionarse con otra peculiaridad suya: la voluntad libre. Recuértese que, en *Kallias o sobre la belleza*, Schiller, en cierto modo, ya había iniciado un camino análogo al que sigue ahora y que, en el ensayo publicado, recorre con mayor decisión. Por tanto, lo que define al hombre en sentido antropológico es, sin duda, algo que se muestra a los sentidos, pero que no nace de la naturaleza sola: es la moralidad la que se muestra, libertad en el fenómeno.

Al contrario, la belleza invariable, en las citas reproducidas, pertenece a Venus tanto provista como desprovista de cinturón, y se parece en sus rasgos determinantes a lo que la tradición trataba como bello natural. Se vislumbra aquí, con más claridad que en las cartas enviadas a su amigo Körner, la oposición entre bello por naturaleza y bello artístico, y la marcada preferencia de Schiller por este último.

Para remarcar el significado espiritual del mito contrapuesto a una comprensión naturalista de lo bello, Schiller apunta lo siguiente:

El cinturón de la gracia no ejerce, pues, un efecto *natural*, porque no podría, en este caso, cambiar nada en la persona misma, sino que su efecto es *mágico*, lo que quiere decir que su poder sobrepasa todas las condiciones naturales.^[43]

La gracia es una belleza que no permanece siempre igual y, sobre todo, que no deja al sujeto idéntico a como lo ha encontrado. Es una especie de bautismo espiritual del ser humano, que transforma y cambia, cuestionando la esencia de la propia persona. La gracia, en consecuencia, es belleza del movimiento. Sin embargo, era necesario el espíritu de Grecia para vislumbrar esta confluencia, porque la cultura moderna, ese viento del norte que enfría todas las relaciones, no hace más que separar. De hecho, «para el griego la naturaleza nunca es *solo* naturaleza: por ello no ha de sonrojarse al honrarla»: y con eso Schiller recuerda la facilidad con que la cultura clásica se refiere a temas que para el moderno, en cambio, son escabrosos. También acerca del espíritu griego escribe esto:

Naturaleza y moral, materia y espíritu, tierra y cielo confluyen con prodigiosa hermosura en sus obras poéticas. La libertad que solo habita en el Olimpo, también la introdujo en las ocupaciones de la sensorialidad, y, a cambio, se le perdonará que haya trasplantado la sensorialidad al Olimpo.^[44]

Así, en este sentido, Schiller distingue una belleza que se define, a la luz de la libertad —precisamente, la de la gracia espiritual—, de una belleza que,

por el contrario, como hemos visto, es fija y rígida, que él llama con el nombre de «belleza estructural» o «belleza arquitectónica». Las cosas, sin embargo, no son tan simples como se podría pensar. Esta belleza arquitectónica, en realidad, no es un simple derivado de la perfección del cuerpo o, mejor dicho, no lo es si esta última se considera una perfección de tipo técnico, que tiene que ver más bien con el correcto funcionamiento de la corporeidad. Se trata, en cambio, de una belleza que se concibe como orgánica. El organismo, a todos los efectos, es una estructura natural que se constituye con vistas a un fin. Dicho de forma general, podemos establecer una definición organicista o mecanicista del cuerpo. La organicista lo considera un todo en el que las partes tienen un emplazamiento específico y esencial con un propósito supremo: la supervivencia y el mantenimiento del propio organismo. En este sentido, la belleza orgánica, la belleza arquitectónica podría aparecer como emanada de ese fin. En pocas palabras, si el cuerpo funciona, su belleza procede de dicho funcionamiento. El discurso de Schiller es más refinado. Bien considerado, para él no es el fin mismo del organismo el que genera lo bello, sino nuestra representación de aquel fin en la imaginación. Es la razón humana, que se representa a sí misma el organismo como una estructura finalista, la que reconoce el objeto como bello. Por tanto, se puede decir:

Cuando se habla, pues, de la belleza, no se contempla ni el valor material de estos fines, ni el artificio formal de su unión. La capacidad intuitiva se atiene única y exclusivamente a la forma de la representación, sin tener en cuenta en lo más mínimo la índole lógica de su objeto.^[45]

Esto significa que ya desde el primer momento, también en el caso de la belleza fija o arquitectónica, nos enfrentamos a algo que viola nuestra forma común de pensar. La realidad es que estamos acostumbrados a pensar en las cosas como netamente separadas. O una característica pertenece al objeto, o es algo que el sujeto le coloca. Toda la historia de la filosofía se fundamenta en este tipo de dicotomías. El empirismo y el racionalismo, por ejemplo. La belleza, en cambio, que es una especie de cenicienta del discurso filosófico por lo menos hasta mediados del siglo XVIII, se introduce en este esquema binario y pone de manifiesto su insuficiencia. Sin duda, lo bello es algo que conocemos con los sentidos, pero también es algo que no construye la naturaleza. Para que el objeto sea reconocido como bello es necesaria la actividad de la razón, precisamente por la afinidad que la belleza mantiene con la moralidad. Así, la belleza es:

[...] ciudadana de dos mundos, a uno de los cuales pertenece por nacimiento y al otro por adopción; su existencia la recibe en la naturaleza sensible, la ciudadanía la adquiere en el mundo inteligible.^[46]

La belleza arquitectónica establece esta doble ciudadanía de lo bello. Pero Schiller, como se ha adelantado, la considera inmóvil y, por ello, poco interesante para sus fines. En el extremo opuesto, es la gracia la que es íntimamente dinámica y la que se plantea en una relación que podemos considerar directa con el elemento espiritual que vive en la interioridad del ser humano. Si bien se mira, quien define la gracia, quien le da contenido en el sentido estético del término, no es la apariencia orgánica, sino las acciones moralmente relevantes del sujeto. En su juventud, como se recordará, Schiller se había ocupado de la relación entre la esfera intelectual y la esfera material del hombre. Ahora aquellos estudios vuelven a resultarle útiles, de una forma que podría incluso sorprender. Los movimientos que manifiestan la gracia los entiende como acciones humanas que tienen su origen en el interior del sentimiento, pero que se expresan precisamente en la gestualidad del comportamiento. Se trata de la idea de ver a través de los sentidos la expresión concreta y real del sentimiento. En el gesto refinado, en la acción noble, nos encontramos frente a un cuerpo que refleja a través de la gracia el aspecto espiritual de su propia interioridad. Entre todas las sutiles distinciones que Schiller realiza, encontramos aquí otra:

La persona [...] prescribe al cuerpo los movimientos, o por su voluntad, si quiere realizar un efecto imaginado en el mundo sensible, y en este caso los movimientos se llaman *voluntarios* o deliberados; o bien los movimientos suceden sin la voluntad de la persona, según una ley de necesidad, pero motivados por una sensación: a estos movimientos los denomino *simpáticos*.^[47]

Si nos preguntamos de qué movimientos emerge la gracia, la respuesta de Schiller es bastante clara. En realidad, el filósofo no quiere considerar al hombre como netamente separado, como si fuese un autómatas que tiene un cuerpo por completo despegado de lo que es elegido para gobernar aquel cuerpo. Al contrario, lo que tiene en mente es un hombre integral, en el que la espiritualidad y la naturalidad estén unidos. Así, un poco más abajo añade:

Rara vez se encuentran los movimientos deliberados sin los simpáticos, porque la voluntad, en cuanto causa de *los primeros*, se determina según sentimientos morales, de los cuales surgen los segundos.^[48]

En consecuencia, la fuente de los movimientos simpáticos es, sin duda, el sentimiento, pero un sentimiento de un tipo muy particular: el sentimiento moral. De esta forma, Schiller imagina al hombre movido por una serie de

impulsos que lo empujan a combinar el aspecto voluntario de su comportamiento con el que, en un sentido peculiar, podemos definir como involuntario. Aunque no estamos aquí para teorizar sobre el inconsciente propiamente dicho, lo que se plantea en el discurso de Schiller es la sospecha de que lo que define al hombre como tal es la combinación de un lado que controla con otro que no puede controlar.

Por tanto, la gracia, según este amago de teoría de los impulsos que Schiller nos ofrece, puede considerarse como una manifestación en la cual el sentimiento moral, a través de estos movimientos simpáticos, acompaña a las acciones libremente voluntarias y arbitrarias del hombre. A diferencia, sin embargo, de lo que afirmaba la fisiognomía, cuya idea era que había una especularidad entre lo que se muestra exteriormente del hombre y su interior, Schiller sostiene lo siguiente:

El espíritu llega hasta formarse su cuerpo, y la estructura misma tiene que seguirle en ese juego, de modo que la gracia, no rara vez, se transforma en belleza arquitectónica.^[49]

La gracia se define, por consiguiente, como un equilibrio precario, difícil de alcanzar y sobre todo difícil de mantener, entre la voluntad y la no voluntad. El suyo es un equilibrio al límite de lo contradictorio, en el que la acción humana se demuestra aún más libre precisamente porque cuenta con el apoyo, en el trasfondo de su formación, de un elemento que no tiene nada que hacer con el carácter arbitrario de lo que es libre. Se trata de un sentimiento moral, que en su papel específicamente antropológico define el carácter humano de los movimientos y, al mismo tiempo, muestra cómo su humanidad se puede declinar en una gracia que adopta los rasgos de una belleza en movimiento. Alejada del carácter estático que tiene su origen natural, la belleza se encuentra ahora en el umbral de la dinámica.

Sobre la gracia y la dignidad



Pero aunque la gracia debe ser algo involuntario, o parecerlo, solo la buscamos en movimientos que en mayor o menor grado dependen de la voluntad. Es verdad que se atribuye gracia a cierto lenguaje de gestos, y que se habla de una sonrisa graciosa y de un rubor gracioso, a pesar de que ambos son movimientos simpáticos, sobre los cuales no decide la voluntad, sino el sentimiento. Pero aparte de que tales exteriorizaciones están, no obstante, en nuestro poder, y que puede aun dudarse si pertenecen en realidad a la gracia, la gran mayoría de los casos en que se manifiesta la gracia son del dominio de los movimientos voluntarios. Se exige gracia del discurso y del canto, del juego voluntario de los ojos y de la boca de los movimientos de las manos y de los brazos, siempre que sean usados libremente, del andar, del porte y la actitud, de toda manera de manifestarse un hombre, en cuanto está en su poder. De aquellos movimientos que en el hombre ejecuta *por cuenta propia* el instinto natural o un afecto que se ha vuelto dominante, movimientos que por consiguiente son sensibles también por su origen, exigimos algo muy diferente de la gracia, como se advertirá más adelante. Tales movimientos pertenecen a la *naturaleza* y no la *persona*, y únicamente de la persona debe provenir toda gracia. Si la gracia es, pues, una cualidad que exigimos de los movimientos voluntarios y, por otra parte, hay que desterrar de la gracia misma todo lo voluntario, tendremos que buscarla en aquello que en los movimientos deliberados no es deliberado, pero que al mismo tiempo corresponde a una causa moral en el ánimo. [...] Solo el hombre, entre todos los seres conocidos, tiene, en cuanto persona, el privilegio de intervenir por voluntad suya en la cadena de la necesidad, irrompible para los seres meramente naturales, y hacer partir de sí mismo una serie totalmente nueva de fenómenos. El acto por el cual lo lleva a cabo se llama, preferentemente, una *acción*, y exclusivamente aquellas de sus realizaciones que resultan

de una de esas acciones se llaman obras suyas. Así, pues, solo por sus obras puede demostrar que es una persona.

F. Schiller, *Sobre la gracia y la dignidad*, trad. es. de J. Probst, Barcelona, 1985, pp. 28-30.

Sobre la gracia y la dignidad no es, por tanto, solo un texto sobre estética, sino la forma en que Schiller se dispone a hacer frente a la moral de Kant y a elaborar, más bien, una estética antropológica.^[50] El eje de la obra, en este ejercicio de relectura, lo podemos encontrar en el concepto de «persona», que en el texto de Schiller ocupa el lugar en el que el Kant acostumbraba a colocar el concepto de «sujeto», mucho más conceptual. De hecho, la persona, como categoría, es más adecuada para expresar el aspecto irreduciblemente individual del hombre que la subjetividad, la cual tiene, contrariamente, una vocación más universalista. La centralidad de la persona se percibe, sobre todo, en cómo Schiller varía y crea un desplazamiento de la dimensión estética a la moral. Precisamente en este punto convergen las tendencias a las que se había entregado Schiller anteriormente para tomar cuerpo en la figura del alma bella, que ya hemos mencionado.

El alma bella, en esencia, corresponde a una figura al límite del ideal donde la gracia se asocia al comportamiento libre y los impulsos del sentimiento moral acompañan fielmente a las acciones de la voluntad. Por eso, Schiller escribe:

Un alma se llama bella cuando el sentido moral ha llegado a asegurarse a tal punto de todos los sentimientos del hombre que puede abandonar sin temor la dirección de la voluntad al afecto y no corre nunca peligro de estar en contradicción con sus decisiones.^[51]

Se trata, por tanto, de una concepción casi al límite de la personalidad. Es una idea de persona en la que la belleza reside en el hecho de que existe un acuerdo total entre la inclinación del sentimiento y las acciones morales libres. El sueño de un comportamiento recto, sin ninguna constricción, el hecho de hacer el bien simplemente porque se quiere hacer el bien.

En *Fenomenología del espíritu*, de 1807, Hegel criticaría duramente esta figura schilleriana. La verdad es que el alma bella se interpreta como una especie de monstruo moral, un ideal irrealizable y que, además, ni siquiera sería deseable que se convirtiese en realidad. Se trata de un sujeto que observa

al mundo con desprecio, que se cree mejor que el mundo y que, por ello, se cuida mucho de entrar en contacto con él. Al mal, a las injusticias de la realidad, «opone la belleza de su propia alma»,^[52] sin actuar para no contaminarse con el mundo. La crítica de Hegel da en el blanco, efectivamente, y revela algunos nervios descubiertos del discurso de Schiller, sobre todo cuando este pretende oponer al llamado rigorismo de la moral kantiana una idea de alma cuya inclinación contrasta de forma clara con todo lo que estamos acostumbrados a observar.

No obstante, lo cierto es que el intento schilleriano ha tenido cierta influencia, especialmente en el ámbito romántico. Si Kant pensaba que la ley moral era algo que, por su naturaleza, se opone a las inclinaciones del hombre, para Schiller, al contrario, la figura del alma bella demuestra la posibilidad de hacer converger inclinación y ley moral, precisamente en la gracia:

Es, pues, en el alma bella donde armonizan la sensibilidad y la razón, la inclinación y el deber, y la gracia es su expresión en lo fenoménico. Solo al servicio de un alma bella puede la naturaleza poseer la libertad y al mismo tiempo conservar su forma, ya que pierde lo uno bajo la dominación de un ánimo severo, y lo otro bajo la anarquía de la sensorialidad.^[53]

La gracia, sin embargo, y esto Schiller lo sabe bien, es fundamentalmente un ideal, y, con ella, también el alma bella se define como aquello a lo que sin duda debe tender la humanidad, sin tener ninguna garantía —o quizá posibilidad— de éxito. De esta forma entra en juego la otra categoría moral y estética con la que el filósofo complementa la gracia, es decir, la otra palabra que compone el título de la obra: la dignidad. Mientras que la gracia se expresa como un acuerdo armónico entre la inclinación moral y la ley racional, la dignidad se expresa como la capacidad de controlar y de dominar, por medio de la referencia a la ley moral, los sufrimientos derivados de la inclinación: «Así como la gracia es la expresión de un alma bella, la dignidad lo es de un carácter sublime». El ser humano tiene sin duda el deber de armonizar el lado de la inclinación con el de la voluntad, y así dar lugar a la gracia.

Pero esta belleza de carácter, el fruto más maduro de su humanidad, es solo una idea a la que él puede con incesante vigilancia procurar ajustarse, pero que a pesar de todos los esfuerzos nunca logra alcanzar.^[54]

Es precisamente la constitución concreta y real del hombre la que le impide llevar a cabo esta tarea incierta, ya que el ser humano posee una

constitución natural y sensible que lo aleja de esa perfección que ahora descubrimos que es del todo ideal. En lugar de fusionarse armónicamente en un todo homogéneo y perfectamente estable, el hombre debe ser capaz de resolver su naturalidad y de dominarla gracias a su propia razón. Este es un carácter sublime, expresión de un carácter digno de ser llamado «humano».

Como «no hay aquí posible concordancia entre la inclinación y el deber, entre la razón y la sensibilidad», el ser humano situado en el mundo «no obra tampoco en forma *moralmente bella*» sino en forma «moralmente grande», porque es grande todo aquello que da testimonio de «la superioridad de una facultad más elevada sobre la sensorial»; Schiller concluye: «el alma *bella* debe, por tanto, en el afecto, transformarse en alma *sublime*».^[55]

Como quería Kant en *Crítica del juicio*, en lo sublime presenciamos la razón, que va más allá de la dimensión natural y sensible del sujeto, un aspecto absolutamente fundamental de la experiencia de la sublimidad.

Sin embargo, para Schiller es la propia voluntad la que merece esta descripción y la que se define como sublime, precisamente por la confrontación con la sensibilidad en la que esta recae necesariamente. De nuevo, nos encontramos aquí frente a la convergencia de ética y estética, en una especie de círculo vicioso que Schiller no puede evitar iniciar. Lo estético se manifiesta como moral, pero al mismo tiempo la moralidad está marcada por la estética. Aunque no sea extraño ver en lo sublime una conexión con la moralidad, Kant había definido esta categoría como exquisitamente estética. A fin de cuentas, se trata de una categoría que lleva a la imaginación a traspasar sus límites y que por eso hace que se esfumen los límites entre los ámbitos. De la estética se pasa a lo teológico, de lo moral se acaba en lo político y de ahí, de nuevo, a lo estético. La inmensidad de la naturaleza, su carácter aterrador, sin duda, puede estimular el espíritu artístico, pero también generar discursos sobre la potencia de Dios, y de igual forma tanto puede aludir a la confrontación moral interna del sujeto como puede sugerir la figura de un poder estatal anómalo.

Con frecuencia, estas ideas, pese a que Kant no lo hubiese querido, derivan de su descripción de lo sublime natural, cuando habla de lo siguiente:

Rocas audazmente colgadas y, por decirlo así, amenazadoras, nubes de tormenta que se amontonan en el cielo y se adelantan con rayos y con truenos, volcanes en todo su poder devastador, huracanes que van dejando tras sí la desolación, el océano sin límites rugiendo de

ira, una cascada profunda en un río poderoso, etc., reducen nuestra facultad de resistir a una insignificante pequeñez, comparada con su fuerza. Pero su aspecto es tanto más atractivo cuanto más temible, con tal de que nos encontremos nosotros en lugar seguro, y llamamos gustosos sublimes esos objetos porque elevan las facultades del alma por encima de su término medio ordinario y nos hacen descubrir en nosotros una facultad de resistencia de una especie totalmente distinta, que nos da valor para poder medimos con el todo-poder aparente de la naturaleza.^[56]

Para Schiller, la dignidad representa esta lucha y esta distancia de la razón humana con respecto a la naturaleza tal y como se lleva a cabo dentro del alma humana. A pesar de que la gracia sea la figura de un individuo perfecto, podemos decir que la dignidad representa la definición de un individuo concreto y real. Por una parte, está la idealidad de una gracia demasiado bella para ser cierta y, por la otra, la concreción que muestra la dignidad de la lucha. La dignidad es «calma en el sufrimiento», es control de los movimientos pulsionales. Para Schiller, esta es la categoría estética que se materializa precisamente en lo trágico y que trató de poner en escena en sus escritos de juventud.

El intento de Schiller de construir e imaginar al hombre armónico e integral se enfrenta, así, a una realidad en la que la gracia necesita su propio contrapunto, es decir, la dignidad, y en la que la belleza necesita el elemento complementario y dinámico, es decir, lo sublime. Una tragedia que fuese solamente bella no tendría sentido, ya que la experiencia no llegaría ni a empezar. Es lo sublime lo que impulsa a actuar al personaje trágico, que, de hecho, muestra toda su realidad precisamente en el conflicto.



Monumento a Schiller, situado frente al Konzerthaus de Berlín

La educación estética del hombre

Uno de los problemas fundamentales de la ilustración alemana, que trataron especialmente figuras destacadas como Mendelssohn, Lessing y Herder, siempre fue el de aclarar la cuestión de la educación. En realidad, este es un tema que atañe a la ilustración en su conjunto, y que no se limita solo a Alemania. Si se piensa en cómo se desarrolló esta corriente en Francia, no será difícil darse cuenta de ello. Rousseau, por ejemplo, escribió una obra que se puede definir sin problemas como pedagógica; *Emilio*. Asimismo, Diderot y D'Alembert pusieron en marcha y llevaron adelante su proyecto de *Enciclopedia* justamente con el objetivo de formar a la población y desarrollar una idea de la educación que se centrara en el pueblo en su conjunto.

Sin embargo, en el ámbito alemán la cuestión parecía más urgente que en ningún otro lugar. Con toda probabilidad, el motivo residía en la complejidad y en la estratificación del pensamiento alemán, que no podía dar por descontado el proceso de educación. Un buen indicador de estas reflexiones son, por ejemplo, las obras del joven Hegel, que permanecerían casi desconocidas hasta la primera década del siglo xx. Se trata de una serie de escritos esencialmente privados que Hegel redactó entre finales de la década de 1780 y finales de la de 1790, por tanto, cuando tenía entre veinte y treinta años. Uno de los primeros problemas que surgen es la cuestión de la religión popular. Hablando de los cuadros pictóricos del imaginario de la religión cristiana, escribe:

Pero nunca llegaron hasta el pueblo común, ni podían hacerlo, no se reconocen públicamente, nada los confirma: además, a una razón que pueda comprender la idea de esta obra y a un



Hegel, por Nacho García

corazón que por fina y profunda sensibilidad sea receptivo al mismo les repugnan la gran cantidad de cosas que, en cambio, les resultan comprensibles y creíbles a hombres toscos, mientras que estos últimos pasan por alto las más elevadas bellezas que son tales solo para una razón y para un corazón formados.^[57]

El problema al que se refiere el joven Hegel es el que entrelaza la religión, la educación, el pueblo y los doctos. El inconveniente de la ilustración, a su modo de ver, residía en el hecho de ser una doctrina exclusivamente para doctos. Solo una élite podía acceder a su sabiduría, mientras que el resto del mundo —es decir, la mayoría de los hombres, el pueblo— quedaba excluido de ella. Por consiguiente, lo que había que hacer era encontrar una forma de educar al pueblo, de crear una ilustración, un esclarecimiento de los conocimientos, que desde los círculos de los doctos supiese propagarse por toda la población. De esta forma nace la idea de una religión popular. A decir verdad, son cuestiones que se siguen abordando todavía hoy. Cuando se habla de crisis de la democracia, de que las personas no estamos lo suficientemente informadas para elegir a nuestros propios representantes, hasta tal punto que se proponen injusticias y aberraciones como una prueba para conseguir el derecho al voto, se hace referencia precisamente a este tipo de problemas.

Hegel pensaba que el pueblo no puede comportarse como si estuviese compuesto por sabios. No es realista pretender que la mayor parte de la población dedique su tiempo a estudiar *Crítica de la razón pura* o los escritos de Rousseau sobre el estado de naturaleza. Corresponde a los doctos encontrar una forma de transmitir esos contenidos. A partir de estas reflexiones, se vuelve a evaluar el papel de la fantasía y de la sensibilidad. El ejemplo, de nuevo, es el de la Grecia clásica. La polis griega se basaba en el hecho de que un conjunto de mitos, o sea, un conjunto de productos de la fantasía, transmitía valores políticos al pueblo. Así, parecía sensato intentar repetir aquel ejemplo. En efecto, con pleno espíritu alemán. Hegel escribió:

¡Oh! Desde los lejanos tiempos de la antigüedad llega hasta el alma que posee en gran medida un sentimiento por la belleza y la grandeza humana una imagen, la imagen de un espíritu de los pueblos, de un hijo de la felicidad, de la libertad, de un alumno de hermosa fantasía.^[58]

Si se sigue el itinerario del joven Hegel, se descubre con facilidad que estas ideas adquieren cierta consistencia y cierta coherencia precisamente hacia 1795, es decir, el año en que Schiller publica, en la revista *Die Horen*, el escrito *La educación estética del hombre en una serie de cartas*, también conocido como *Cartas sobre la educación estética del hombre* o, simplemente, *Educación estética*. En aquellas páginas, Hegel, que solo quince

años después se convertiría en el filósofo europeo más importante, veía, pues, una prometedora vía para resolver el eterno problema de la educación del hombre, tanto es así que calificó el librito de Schiller de «obra maestra»^[59] La sensibilidad, la fantasía, la estética y el arte se disponían, pues, a entrar en el debate de la ilustración alemana y, a partir de ahí, a influenciar a las demás grandes corrientes de Alemania, como el romanticismo y el idealismo.

La época moderna y el hombre dividido

Cartas sobre la educación estética del hombre es, sin duda, la más conocida de las obras filosóficas y estéticas de Schiller. Con respecto a lo escrito sobre lo ingenuo y lo sentimental, presenta una claridad en la exposición de los problemas que la convirtió casi de forma inmediata en una celebridad. La revista tenía una amplia difusión y *Cartas sobre la educación estética del hombre* llegó a casi todas las bibliotecas de la burguesía culta alemana. A diferencia de lo que ocurre con *Kallias o sobre la belleza*, la forma epistolar del escrito constituye aquí un recurso literario que estaba entonces bastante de moda. Goethe, con *Werther*, pero también Rousseau, Jacobi y muchos otros habían dado relieve a esta forma de expresión. En realidad, la carta permite presentarse como en un franco diálogo entre amigos. Permite una manera directa de expresarse, algo que parecía imposible con la forma canónica del ensayo.

«Me concedéis, pues, el honor de exponeros en una serie de cartas los resultados de mis investigaciones sobre la belleza y el arte.»^[60] escribe Schiller como preámbulo de sus misivas, presentándolas desde el primer momento, en conjunto, como si fuese un diálogo.

El «vos» al que el poeta hace referencia, sin embargo, no es una tercera persona abstracta, fruto quizá de la invención. Y no es tampoco su fiel correspondiente Körner, al que Schiller escribiría volúmenes enteros de misivas. Se trata de Friedrich Christian von Augustenburg, el príncipe danés y benefactor suyo que, como hemos dicho, lo había agasajado con una beca de estudios para aliviar las dificultades económicas en las que se hallaba a causa de su enfermedad, que lo había obligado a dejar la enseñanza en Jena. El texto no es sino una reelaboración esmerada y refinada de algunas cartas que Schiller había enviado al noble escandinavo para dar cuenta de su actividad. Por hacer una especie de analogía, se podría decir que, al igual que actualmente el investigador redacta pacientemente informes de su investigación para presentarlos a las instituciones en las que se integra —departamentos, fundaciones, etc.—, en la Alemania de finales del siglo XVIII los nobles que patrocinaban a los intelectuales exigían que se justificase el dinero empleado. La diferencia es que los actuales informes sobre el avance

de las investigaciones a menudo acaban en ficheros polvorientos, mientras que las cartas de Schiller se han convertido en una de las obras más influyentes de la estética.

Cuando decide publicar las cartas, Schiller opta por mantener la forma epistolar, que refleja también el decoro y la reverencia con que el hombre de letras se dirigía al noble que lo honraba con su atención. Entremos, pues, en el contenido propiamente dicho de *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

En *Cartas sobre la educación estética del hombre*, que, recordémoslo, se escribe un par de años después que *Kallias o sobre la belleza* y *Sobre la gracia y la dignidad*, Schiller desvía la atención de la definición del principio de objetividad de lo bello hacia una aplicación de lo bello al mundo y a la realidad. Ya no se trata de definir en mayor profundidad la belleza, operación que se podía considerar concluida con la especificación que la acercaba a la gracia, sino de mostrar cómo la belleza puede resultar eficaz tanto histórica como socialmente. Lo que le interesa al autor en mayor medida es identificar aquello que interpreta como las exigencias de su propio tiempo y conseguir, a la vez, satisfacerlas. La época en la que vive parece ser una época de gran agitación, tanto intelectual y filosófica como política. Es un período que tiene, por lo visto, unas exigencias particulares, pero estas exigencias no consiguen identificarse. Y eso es lo que Schiller se propone hacer con estas cartas.

La primera carta puede decirse que es de carácter interlocutor, de hecho, Schiller relata a su interlocutor sus avances y, sobre todo, lo pone al día explicándole los puntos de los que parte, que nosotros ya conocemos. Vuelve a ser Kant quien se lleva el gato al agua en estas páginas, en particular el Kant de la estética y de la moral. En efecto, si hoy consideramos, sin demasiadas interpretaciones forzadas, que *Crítica de la razón pura* es el texto más importante y fundamental de Kant, para sus contemporáneas ese papel lo ejercía *Crítica de la razón práctica*. Realmente era en aquellas páginas donde Kant explicaba cómo debía obrar el hombre. Sin embargo, al mismo tiempo, también era la parte del sistema que se granjeaba las mayores críticas. Su actitud draconiana parecía no dejar escapatoria: la moral está hecha de leyes y el hombre debe aplicarlas, reprimiendo siempre y constantemente sus inclinaciones naturales. Pero para Schiller esto corre el riesgo de convertirse en un debate escolástico si no se aplica a la realidad concreta, y escribe:

Las ideas fundamentales de la parte práctica del sistema kantiano solo han sido motivo de disputa entre los filósofos: sin embargo, el conjunto de la humanidad, y me comprometo a demostrarlo, ha estado desde siempre de acuerdo con ellas.^[61]

Es como si Kant hubiese dado voz a una moralidad, a un sentido de la rectitud, que, en realidad, siempre había estado en el pecho del hombre. Aun así, no se trata simplemente del buen sentido común que recurre a una moralidad corriente; Kant ha identificado más bien algo que comparten todos los seres humanos, precisamente porque ha comprendido lo que hace de un hombre lo que es. Pero ahora hace falta arrebatarse este tesoro de moralidad de las trabas escolásticas de la abstracción filosófica. Y se puede arrebatarse esta forma técnica a las ideas morales precisamente a través del arte, que es un modo humano y sensible de acceder a lo que es justo;

Como el químico, el filósofo solo descubre el enlace de los elementos mediante la disolución, y solo llega a comprender la obra de la naturaleza espontánea mediante tortuosos procedimientos técnicos.^[62]

En la segunda carta, Schiller nos informa de que es muy consciente del carácter aparentemente irrealizable de su proyecto. La verdad es que no parece que el arte se encuentre en un estado especialmente prometedor. El arte, en su opinión, es en su esencia «hijo de la libertad», por lo tanto, no puede constituirse como si tuviese que satisfacer las exigencias materiales. El arte, en otras palabras, no tiene ninguna exigencia fuera de sí mismo, pero hoy —en la época moderna— se encuentra en un mundo que, por el contrario, está repleto de exigencias. Como escribe Schiller, «sin embargo, en los tiempos actuales imperan esas exigencias, que doblegan bajo su tiránico yugo a la humanidad envilecida», y el arte parece, entonces, haberle sido arrebatado a un mundo construido sobre las exigencias y que se lleva a cabo precisamente a través de ellas. La época de Schiller aún no es la de la segunda revolución industrial, cuando en las metrópolis abarrotadas y las periferias la vida se ha afeado; en pocas palabras, aún no es el mundo que impulsó a Marx a invocar la necesidad de la revolución proletaria. Pero esas tendencias, aunque adormecidas, empiezan a vislumbrarse. En efecto, Schiller escribe: «el provecho es el gran ídolo de nuestra época, al que se someten todas las fuerzas y rinden tributo todos los talentos».

Esta es, por tanto, la época del provecho, y da la impresión de que el arte no encuentra su lugar en los ajustados eslabones de este funcionalismo. Porque el arte, por definición, no es provechoso o, mejor dicho, solo resulta provechoso para sí mismo como arte y para el mundo como ornamento. Así,

Schiller, «sobre esta burda balanza», la del provecho, continúa diciendo: «el mérito espiritual del arte carece de valor [...], y, privado de todo estímulo, el arte abandona el ruidoso mercado del siglo»^[63].

Incluso la ciencia del espíritu por excelencia colabora en esta expulsión del arte: en efecto, la filosofía merma el espacio de la imaginación del arte, precisamente, y construye un mundo de conceptos que pueden ser aprovechados. Parece casi como si Schiller, aquí, viese con lucidez lo que la estética no reconoció hasta dos siglos después. El filósofo estadounidense Arthur Coleman Danto ha hablado de una «destitución filosófica del arte» y ha descrito el siglo xx como el período en el que el arte se transforma, en lo esencial, en mercado del arte, lo cual pone de manifiesto el tema de la muerte del arte.^[64]

Lo que Schiller identifica, sin embargo, es un problema que podríamos definir como político y al que parece oponerse la imagen del arte como armonía libre. En este sentido, en las páginas de *Cartas sobre la educación estética del hombre*, se identifica otro pasaje que ya no vira de la estética a la moral, sino de la estética a la política. La estética no es la doctrina de un supuesto reino ideal de los espíritus que no vive en contacto con el mundo, sino una doctrina que atañe y debe atañer al mundo en su concreción. La imagen sigue siendo la de la polis griega, es decir, la de aquella estructura que da origen a toda forma política occidental en la que las personas vivían el arte de una manera plena y realizada. El ciudadano también era artista, y el artista era tal precisamente porque era ciudadano. Así las cosas, parece prometedor considerar el discurso de lo político precisamente a partir de lo estético.

Conviene recordar aquí, dicho sea de paso, que los regímenes del siglo xx prestaron muchísima atención a la dimensión estética de la política. Tanto Hitler como Mussolini atribuían valor estético a su figura y hacían de la dimensión expresiva un eje de su idea política. Walter Benjamin lo reconoció con lucidez:

La consecuencia lógica del fascismo es una estetización de la vida cotidiana. La violación de las masas, postradas de rodillas en el culto al conductor, es equivalente al sometimiento de todo un mecanismo puesto a producir valores culturales.^[65]

Con esto no se quiere apuntar en absoluto a que Schiller fuera fascista o totalitario. Lo que se quiere decir es simplemente que, con su idea de la relación estrecha entre la estética y la política, tocó una cuestión candente.

Además, se adentró en un terreno extremadamente resbaladizo y accidentado, en el cual es fácil tropezar. Es bien sabido, por ejemplo, que un autor que bebió a manos llenas precisamente de *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller, es decir, Nietzsche, cedió a fines políticamente oscuros.

El motivo reside precisamente en la facilidad con que la estetización de la política se presta a ser utilizada de forma represiva. Está en juego un problema enorme, el de la mitología, que puede virar sin dificultad hacia el culto de la personalidad de índole autoritario. La estética, en realidad, alude a la intimidad de la personalidad, a lo que reside en las esferas más escondidas del hombre y, por consiguiente, también siempre tiene un significado político. No obstante, cuando Schiller escribe aún estamos lejos de la reflexión de Freud que explícita estos lados ocultos y pulsionales. En cualquier caso, debe reconocérsele al autor de *Cartas sobre la educación estética del hombre* haber vislumbrado justamente estas potencialidades políticas de la estética.

Un rasgo característico del arte es que demuestra que el hombre no es un simple ser natural. El hombre produce el arte y, de esta manera, prueba que es un sujeto no solo «creado» por la naturaleza, sino «creador de cosas». Este es un rasgo esencial de la comunión entre política y estética. De hecho, como la obra de arte, también la sociedad, la ciudad o el Estado son elementos que no existían en estado natural antes de la llegada del hombre. En consecuencia, según Schiller, el hombre se recobra de su sueño sensible, se reconoce como hombre, mira a su alrededor y se reencuentra a sí mismo en el Estado.

De esta forma, el Estado es una construcción del hombre que sale al encuentro de sus exigencias naturales de subsistencia, pero que el hombre rehace y reconstruye según su propia razón, sin conformarse con la condición que la naturaleza ha dispuesto para él. A fin de cuentas, la naturaleza debe ceder a la voluntad del hombre, que con la fuerza del entendimiento la modifica de acuerdo con sus objetivos:

Todo ha de conformarse a la finalidad suprema que la razón asienta en la personalidad del hombre. Así nace y se justifica el intento de una nación adulta de transformar su Estado natural en un Estado moral.^[66]

Aquí cobra fuerza la presencia ilustrada de la metáfora de la mayoría de edad del pueblo. En 1784, en el ensayo titulado *Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?*, Kant definía la ilustración como «la salida del

hombre de su autoculpable minoría de edad. La minoría de edad significa la incapacidad de servirse de su propio entendimiento, sin la guía de otro».^[67]

En consecuencia, el hombre alcanza la mayoría de edad en el momento en que esclarece su propio camino, en el momento en que la luz de la razón ilumina su senda y en el momento en que construye un estado moral adecuado a sus propias exigencias, a diferencia del natural. Por otra parte, aquí se percibe la crítica a las tesis defendidas por Rousseau, que, por el contrario, consideraba la salida del estado natural como una forma de decadencia del hombre, que al dejar un presunto estado idílico y natural se corrompía a manos de las instituciones y las costumbres.

Así, podemos decir que, de la misma forma que el hombre define sus relaciones estatales, da origen a las instituciones públicas. No obstante, esta construcción de un estado moral y la consiguiente supresión del estado natural desencadena un problema que precisamente Rousseau había planteado:

Porque si la razón suprime el Estado natural, como tiene que hacer necesariamente para establecer el suyo en su lugar, arriesga al hombre físico y real en pro del supuesto y moral, arriesga la existencia de la sociedad en pro de un ideal de sociedad meramente posible.^[68]

Se plantea, por tanto, en la obra de Schiller la idea, una idea por lo demás típica de la cultura alemana, de que el progreso humano y social siempre tiene un lado problemático, que tiende en cierto sentido hacia la regresión. El hombre moral que construye el Estado tiende, si bien se mira, a aplastar y oprimir al hombre natural y sensible. De esta forma, la integridad del ser humano que Schiller busca parece ya desde el principio cuestionada por un movimiento tan necesario como potencialmente perjudicial como el del progreso. Varios autores han remarcado que con Schiller, pese a que resultará más evidente en sus escritos sucesivos, nos encontramos en el umbral del concepto hegeliano de dialéctica. En efecto, el movimiento dialéctico planteado por Hegel se apoya en las oposiciones, en Schiller vemos algo análogo. Mientras que la humanidad necesariamente avanza como humanidad intelectual, retrocede como humanidad física y natural.

Por tanto, el hombre moral e ideal entra en desacuerdo con el hombre físico y real y, por decirlo usando un léxico que ya hemos visto, la gracia del alma bella entra en desacuerdo con la dignidad de su constitución física. Para Schiller, esta es la esencia de la época moderna. Según él, «El gran inconveniente es que [...] la sociedad física no puede detenerse *en el tiempo*

ni por un momento», es decir, el elemento natural y temporal del hombre no puede desaparecer, de lo contrario, el hombre deja de existir, «mientras la sociedad moral se forma *en la idea* [...] no puede poner en peligro su existencia en pro de la dignidad humana». De esta forma, Schiller entiende la época moderna según una concepción extremadamente problemática del Estado. En el Estado, dicho de forma explícita, hay algo que no funciona, así que es necesario arreglar este mal funcionamiento. La parte moral, intelectual y filosófica del hombre oprime a la natural, real y concreta. La constitución del Estado empuja a la sociedad a refugiarse en la búsqueda del provecho, mientras que la naturaleza viva del hombre requeriría ser tenida en cuenta por lo que es agradable y por sus necesidades. Lo que hace falta es que alguien meta mano a este problema y repare la enfermedad social.

Sin embargo, el problema es que la vida del Estado no puede detenerse mientras se interviene en su acción:

Para reparar un mecanismo de relojería, el relojero detiene las ruedas, pero el mecanismo de relojería viviente que es el Estado ha de ser reparado en plena marcha, y eso significa cambiar la rueda mientras está en funcionamiento.^[69]

En consecuencia, hace falta un soporte en el que apoyarse para realizar esta tarea. Pero este soporte no puede encontrarse ni en la parte natural del hombre, porque es egoísta y violenta, ni, por supuesto, en el simple carácter moral, puesto que aún debe llevarlo a cabo un Estado justo. Lo que habría que hacer es eliminar de la dimensión natural del hombre aquellos aspectos que la vuelven material y mezquina, mientras que al mismo tiempo habría que volver algo más sensible y material el lado moral del ser humano. Lo que está diciendo Schiller es que el fin de sus estudios es identificar un tercer carácter del hombre que sea afín a uno y otro, que tenga la parte libre de la moralidad, sin ser censorio y oprimiente, y que tenga también el aspecto sensible de la naturalidad, pero sin resultar violento y egoísta. Un tercer carácter que permita unificar los otros dos sin por ello anularlos.

Lo que Schiller ve es un hombre dividido. Por una parte, es razón y, por tanto, tiende a la unidad ideal, por la otra, es naturaleza y, por tanto, tiende a la multiplicidad. Cada una de sus partes exige su derecho a existir. El Estado, de hecho, tiene la obligación de respetar la constitución del hombre y, en consecuencia, no debe solamente someter el aspecto ideal del hombre, sino también tener en la máxima consideración al hombre en su especificidad única e individual. Sin embargo, no se trata de un problema genérico de la

forma del Estado, o de la política entendida de manera genérica. Schiller cree que este tipo de deformación se encuentra, en buena medida, en la constitución misma del hombre. No hay que olvidar, en efecto, que Schiller nace como antropólogo, como científico del hombre, y su interés sigue apoyándose en esta tensión de tipo, precisamente, antropológico. Por este motivo, cuando describe al hombre, habla de él en estos términos:

Pero el hombre puede oponerse a sí mismo de dos maneras: o bien como salvaje, si sus sentimientos dominan a sus principios; o bien como bárbaro, si sus principios destruyen a sus sentimientos. El salvaje desprecia la cultura y considera la naturaleza como su señor absoluto; el bárbaro se burla de la naturaleza y la difama, pero es más despreciable que el salvaje, porque sigue siendo en muchos casos el esclavo de su esclavo.^[70]

Este es, pues, el hombre que Schiller tiene en mente: salvaje o bárbaro, conducido de forma natural hacia la naturaleza y el desprecio de la cultura, u opresor de la naturalidad en nombre del dominio. Se advierte que, ya en este punto, surge un esquema histórico: el salvaje es el hombre concebido antes de la civilización, como si aún no hubiese conocido la cultura. Por su parte, el bárbaro es precisamente el miembro de esa población que llega del norte para destruir las florecientes culturas antiguas. Los bárbaros eran aquellos pueblos que los griegos trataban con desprecio porque no conocían su lengua. Así, a mitad de camino entre el salvaje no civilizado y el bárbaro destructor, encontramos justamente al hombre griego, que será el modelo que Schiller tendrá siempre en cuenta. La cita continúa con el vislumbre de una vía de escape; con respecto a la oposición entre lo bárbaro y lo salvaje, «el hombre culto se conduce amistosamente con la naturaleza: honra su libertad, conteniendo simplemente su arbitrariedad».^[71]

Por tanto, la salida de la tajante oposición entre lo salvaje y lo bárbaro es el hombre culto, el docto, que al conocer las cosas del mundo y de la cultura más refinada es muy consciente de que no debe despreciarse la naturaleza. Sin duda, debe limitarse su sed de expansión y de conquista de todas las cosas, pero no ha de ser destruida. De esta forma, en la época en la que escribe Schiller, el poeta ve reunidos al mismo tiempo estos dos extremos del hombre, sin que nada haya llegado aún a unificarlos. La ilustración parece estar a punto de romper las cadenas de la humanidad, su idea de universalidad y de derechos tiene el aspecto de una fuerza capaz de dirigir al hombre hacia la libertad realizada. Pero la historia todavía no concede esta posibilidad, y menos aún la garantiza:

El hombre se refleja en sus hechos, y ¡qué espectáculo nos ofrece el drama de nuestro tiempo! Por un lado salvajismo, por el otro apatía: ¡los dos casos extremos de la decadencia humana, y ambos presentes en una misma época! [...] Vemos así que el espíritu de la época vacila entre la perversión y la tosquedad, entre lo antinatural y la naturaleza pura y simple, entre la superstición y el escepticismo moral, y tan solo el propio equilibrio del mal es a veces capaz de imponerle unos límites.^[72]

El ideal y la vida



Del año 1796 es el poema *El ideal y la vida*:

*Si de mandar, de defender se trata,
de que unos contra otros los púgiles se lancen
en la arena de la ventura y de la fama,
la audacia puede entonces
chocar contra la fuerza,
y con furioso estrépito los carros
confundirse en la pista polvorienta.
Aquí solo el valor logra obtener la recompensa
que del hipódromo en la meta llama;
doblegará al destino solo el fuerte,
si el enclenque sucumbe.*

*Pero aquel que cercado por peñascos
se derramó entre espumas impetuoso,
el río de la vida manso y liso fluye,
por el callado y penumbroso país de la belleza,
y en la plateada orilla de sus ondas
el Véspero y la Aurora se coloran.
Resueltos en un tierno amor recíproco,
unidos en el libre vínculo de la gracia,
aquí reconciliados reposan los impulsos,
y ha desaparecido el enemigo.*

F. Schiller, *El ideal y la vida*, en: *Tres poemas «filosóficos»*, trad. es. de M. Zubiría.

El hombre griego y el arte

Si esta es la condición del hombre en la época moderna, Schiller se ve obligado a buscar una imagen mejor, quizá tomada de la historia, que sepa presentar a un hombre aún no barbarizado, pero ya no asalvajado, aún no culturalmente opresor, pero ya no simplemente natural. Y dónde puede encontrar a este hombre si no en aquella idea de perfección histórica que era la polis de la Grecia antigua. Esto ocurre en la sexta de sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, admirable ejemplo de estética clasicista. Con este espíritu clasicista, Schiller escribe las páginas que siguen.

De este modo, la imagen de la Grecia clásica forma la idea misma de una humanidad íntegra y plena, completamente presente y realizada en la propia humanidad. La función de la Grecia clásica, en este contexto, tiene tanto un significado histórico como un significado ideal, y atestigua el gran refinamiento del discurso de Schiller. La función histórica deriva del hecho de que la griega es una sociedad, a todos los efectos, que existió realmente. El modelo que concibe para la humanidad es un modelo que se ha aplicado por lo menos una vez. Sin embargo, por otra parte, por cómo lo presenta la pluma de Schiller, ese diseño de la Grecia clásica es un diseño fuertemente idealizado. Por ejemplo, se silencia la esclavitud, y esto ha ocurrido siempre que algún representante de la cultura alemana se ha enfrentado a este tema. Leyendo el retrato de Schiller a uno casi le da la impresión de que la polis se parece a un Edén hecho realidad en la tierra. No obstante, teniendo en cuenta este aspecto, hay que reconocer que el modelo schilleriano al respecto no es nada ingenuo. Es cierto que desde Grecia hasta la modernidad el hombre ha experimentado un cierto tipo de decadencia, pero esto no zanja el discurso. Schiller escribe: «¿qué hombre moderno se adelanta, él solo, para disputar de hombre a hombre al ateniense el premio de la humanidad?».^[73]

En esta frase, Schiller hace hincapié en el requisito «él solo». En efecto, el moderno perdería la prueba con el ateniense únicamente a condición de que se desarrollase «de hombre a hombre». Lo que está claro es que, si el ejército prusiano hubiese tenido que combatir con el espartano, la guerra no habría hecho falta ni que empezara. La modernidad ha avanzado como pueblo, pero en ella ha decaído el individuo. La época moderna funciona a la perfección

como colectividad organizada, en cambio, sucumbe miserablemente frente al ateniense como hombre solo. La imagen que se plantea aquí es la del individuo multilateral.

Lo que le interesa a Schiller es sobre todo el tema de la individualidad en relación con su propia época. Cuando se pregunta cuál es la diferencia entre el griego y el moderno, Schiller en realidad se pregunta: «¿Por qué cada uno de los griegos puede erigirse en representante de su tiempo, y no así el hombre moderno?». Y se responde de una forma que ahora ya no nos sorprende: «porque al primero le dio forma la naturaleza, que todo lo une, y al segundo el entendimiento, que todo lo divide».[74]

La modernidad es, pues, la época del entendimiento, que se refleja especialmente en la constitución del Estado. La política, después de todo, trasluce de forma fiel las injusticias de la sociedad y de la cultura y, en este sentido, Grecia se sigue presentando como el polo opuesto positivo de lo que caracteriza negativamente a la humanidad. A propósito de esto, Schiller escribe:

Aquella naturaleza multiforme de los Estados griegos, donde cada individuo gozaba de una vida independiente y, cuando era necesario, podía llegar a identificarse con el todo, cedió su lugar a un artificioso mecanismo de relojería, en el cual la existencia mecánica del todo se forma a partir de la concatenación de un número infinito de partes, que carecen de vida propia.
[75]

Lo que diferencia la vida del Estado griego de la existencia del moderno es, por tanto, la naturaleza orgánica del primero, contrapuesta al carácter mecánico del segundo. Se respira en estos pasajes el inicio de la tensión antimecanicista y antinewtoniana en la que se ha apoyado por completo el paso de la ilustración alemana al idealismo. Mientras que la ilustración francesa ha tenido una fuerte tendencia materialista y mecanicista —un buen ejemplo de ello es la imagen del hombre máquina de La Mettrie—, la ilustración alemana, por el contrario, se ha desviado según la idea del organismo. El Estado griego era multiforme, ejemplo máximo de cooperación entre las partes y el todo, mientras que la forma organizativa moderna se parece a un mecanismo de relojería, en el que las partes están muertas, son reemplazables e indiferentes con respecto a su condición. Entonces, según prosigue Schiller en su descripción, «Así se va aniquilando poco a poco la vida de los individuos, para que el todo absoluto siga manteniendo su miserable existencia», y se define una relación simplemente funcional entre la persona individual y la propia función de la sociedad. De esta manera, «el

Estado será siempre una cosa ajena para sus ciudadanos, porque también es ajeno al sentimiento».[76]

Al no poder reflejar su propia época de forma global, el individuo moderno es entonces un individuo escindido y separado. O es hombre práctico, o es hombre de entendimiento; o refleja el elemento intelectual de la cultura, o refleja el materialístico y funcional; en pocas palabras, o tiende al bárbaro o tiende al salvaje. Grecia, por el contrario, vivía en un estado de simplicidad, en el que un solo hombre podía transmitir por completo el carácter de su época. Cada ateniense, de nuevo idealizando su figura, refleja en su propia existencia toda Grecia y se plantea como mónada, como microcosmos que justifica el macrocosmos en el que surge. La sociedad, en su integridad, se beneficia de esta escisión, pero la persona individual resulta profundamente herida.

Así, entra en el léxico el tema del especialismo, que al mismo tiempo que al Estado le resulta sumamente útil, marchita a la persona. Estamos en los albores del discurso sobre la alienación del ser humano que tanto éxito tendría en la teorización de Marx y después en la sociología del siglo xx. En estas palabras se vislumbra la fábrica moderna y la repetición de operaciones cada vez más miserables y específicas sin ningún control sobre el proceso global de la producción. Dicho brevemente, se puede entender muy bien la línea de desarrollo que conduce de aquí al fordismo. El progreso es, por tanto, un progreso con dos caras.

Tan cierto como que el conjunto de todos los individuos humanos nunca habrían sido capaces de vislumbrar, con el sentido de la vista que la naturaleza les otorga, un satélite de Júpiter que el astrónomo descubre gracias al telescopio, del mismo modo es seguro que la inteligencia humana nunca habría llegado a realizar el análisis infinitesimal o la crítica de la razón pura, si la razón no se hubiera singularizado en individuos particulares; [... para el efectivo reconocimiento de estas conquistas, es necesario, sin embargo, contraponer una pregunta:] Pero ¿será capaz un espíritu semejante, extasiado, por decirlo así, tanto en la razón pura como en la intuición pura, de sustituir las rígidas ataduras de la lógica por el movimiento libre de la fuerza poética, y de asumir la individualidad de las cosas con sentido fiel y honesto?

Lo que ahora se nos impone, en definitiva, es comprender si y de qué forma es posible mantener unidas esas dos tendencias: el progreso humano, técnico y moral, y la singularidad de la persona en su especificidad natural o si, como programáticamente escribe Schiller, «debemos ser capaces de restablecer en nuestra naturaleza humana esa totalidad que la cultura ha destruido, mediante otra cultura más elevada».[77]

Para restablecer esa humanidad íntegra y natural manteniendo, no obstante, las conquistas de la modernidad, o, de lo contrario, para restituir la voz al hombre que se regocija de forma sensible sin que esto quiera decir volver atrás en la historia, es necesario mitigar el lado abstracto del hombre en favor de sus sentidos. Y así es como Schiller enuncia el principio, y lo hace hablando de lo siguiente:

Una educación de la sensibilidad, y no solo porque sea un medio para hacer efectiva en la vida una inteligencia más perfecta, sino también porque contribuye a perfeccionar esa inteligencia.
[78]

¿Y dónde podemos encontrar una forma de solucionar este problema? ¿Acaso no estamos frente a un círculo vicioso? Si cada progreso de la sociedad lleva al retroceso de la persona individual y si cada progreso de la persona individual lleva al retroceso de la sociedad en su conjunto, ¿cómo se puede resolver este enredo? Hay que encontrar un instrumento, pero que no lo proporcione el Estado, ya que el Estado moderno origina la opresión de la persona, que fluya de fuentes inmortales y perennes que la cultura no haya conseguido destruir: «y con ello hemos llegado al punto al que se dirigían todas mis consideraciones anteriores. Ese instrumento es el arte, esas fuentes brotan de sus modelos inmortales».[79]

De esta manera, Schiller demuestra tener en mente la figura del artista como salvador de la época, como el único que es capaz de poner remedio a la escisión del presente. Pero este artista no debe permanecer encerrado en su mundo, sino que debe salir en busca del mundo antiguo y así descubrir los modelos eternos de la creación formal. En este sentido, la época es sometida a acusación a través de lo antiguo:

El artista es sin duda hijo de su tiempo, pero ¡ay de él que sea también su discípulo o su favorito! Que una divinidad bienhechora arrebatase a tiempo al niño del pecho de su madre, que lo amamante con la leche de una época mejor y le haga alcanzar la mayoría de edad bajo el lejano cielo de Grecia. Que luego, cuando se haya hecho hombre, vuelva, como un extraño, a su siglo; pero no para deleitarlo con su presencia, sino para purificarlo, temible, como el hijo de Agamenón.[80]

Sin embargo, no es un clasicismo tan simple y claro el que se propone, puesto que Schiller es muy consciente de que hoy el artista debe hablar de lo que ocurre en el mundo. No es necesario reescribir las tragedias del pasado, como quería hacer el clasicismo francés de Racine, lo que hay que hacer es escribir tragedias del presente, pero inspirándose en la rica imaginación y el rico mundo en que se apoyaba aquel pueblo; en realidad, hablando de la

actitud del artista, Schiller reconoce que «si bien toma su materia del presente, recibe la forma de un tiempo más noble, e incluso de más allá del tiempo, de la absoluta e inmutable unidad de su ser».

Y añade, con palabras enfáticas que despiertan su magistral elocuencia, que «aquí», es decir, en la clasicidad griega, «De este puro éter de su naturaleza demoníaca, nace la fuente de la belleza, libre de la corrupción de las generaciones y del tiempo, que, muy por debajo de ella, se agitan en turbios remolinos».^[81]

De este modo, recordando la producción de sus tragedias de juventud, Schiller describe la imagen de un artista, calcada a la del poeta, en la cual la época presente se esfuma en la fusión con el espíritu antiguo, un artista que, gracias a su capacidad imaginativa y creadora, puede devolver a la vida a un espíritu bello, que sirve para educar a toda la humanidad en la bella sensibilidad. Por eso, el artista debe volver al centro del proyecto político y debe hacerlo merced a la poesía y a la facultad propia de esta última de convertirse en maestra de la humanidad, desechando la escisión de la época y recuperando la integridad de lo clásico. Para ello, en un arrebato casi pedagógico, se dirige al poeta y le dice: «Vive con tu siglo, pero no seas obra suya; da a tus coetáneos aquello que necesitan, pero no lo que aplauden».

El artista que tiene en mente es el hombre que se sacrifica por la humanidad, que no se preocupa de la fama y del provecho, sino que contrasta frente a la época presente con la autoridad del hombre docto, y en consecuencia conmina de nuevo al creador del arte a reflexionar sobre los hombres modernos y a ofrecerles lo que necesitan: «Piensa cómo deberían ser si tienes que influir en ellos, pero piensa cómo son si pretendes hacer algo por ellos».

Así, el artista se transforma en el auténtico educador, que debe presentar a los hombres la belleza de las formas y suavizar sus corazones. Solo el arte, inalterada belleza y armonía, puede tener éxito donde el entendimiento ha fracasado; por tanto, solo el artista puede resolver los problemas que el científico no ha podido comprender a fondo. Se trata de un poeta, un hombre de letras, que educa a la humanidad y logra que el mundo alcance la plena madurez, un mundo al que, para ser realmente tal, le falta el conocimiento de su propio espíritu inexperto, que reside en el gran juego del arte:

Si ahuyentas de sus diversiones la arbitrariedad, la frivolidad y la grosería, las desterrarás también, imperceptiblemente, de sus actos, y finalmente de su manera de ser y pensar. Allí donde las encuentres, rodéalas de formas nobles, grandes y plenas de sentido, circúndalas con símbolos de excelencia, hasta que la apariencia supere a la realidad, y el arte a la naturaleza.^[82]

De esta forma concluye la primera parte de *Cartas sobre la educación estética del hombre*, con mucho la más célebre y la más inspirada. En estas nueve cartas, oportunamente revisadas y reordenadas, Schiller alaba un mundo en el que la imagen del progreso definido de la humanidad procede de las fuentes del pasado y vislumbra una idea de progreso real en la que la humanidad que prosigue su camino es capaz de sentir en su propio ánimo el notable impulso de un pasado guiado por la belleza.

Sobre la educación estética del hombre - 1

“ Sin embargo, si prestamos un poco de atención al carácter de nuestro tiempo, nos sorprenderá el contraste existente entre la forma actual de la humanidad y la forma que tuvo en épocas pasadas, especialmente en la de los griegos. El prestigio de la educación y del refinamiento, que con todo derecho oponemos a cualquier estado meramente natural, no cuenta para nada frente a la naturaleza griega, que se alió con todos los encantos del arte y con toda la dignidad de la sabiduría, sin convertirse por ello, como nosotros, en su víctima. Los griegos no nos avergüenzan tan solo por una sencillez que es ajena a nuestro tiempo; son a la vez nuestros rivales, incluso nuestro modelo, en aquellas mismas cualidades que suelen servirnos de consuelo ante la desnaturalización de nuestras costumbres. Vemos a los griegos plenos tanto de forma como de contenido, a la vez filósofos y artistas, delicados y enérgicos, reuniendo en una magnífica humanidad la juventud de la fantasía con la madurez de la razón.

En aquel entonces, en la maravillosa aurora de las fuerzas espirituales, la sensibilidad y el espíritu no poseían aún campos de acción estrictamente diferenciados, porque ninguna discrepancia los había incitado a separarse hostilmente y a delimitar sus respectivos territorios. La poesía no coqueteaba aún con el ingenio, y la especulación filosófica todavía no se había envilecido con sofismas. En caso de necesidad, poesía y filosofía podían intercambiar sus funciones, porque ambas, cada una a su manera, hacían honor a la verdad. Por muy alto que se elevara la razón, siempre llevaba consigo amorosamente a la materia, y por muy sutiles y penetrantes que fueran sus análisis, nunca llegaba a mutilarla. La razón separaba los elementos de la naturaleza humana y los proyectaba ampliados en su magnífico panteón de divinidades, pero no desmembrando esa naturaleza, sino combinando sus elementos de manera que ningún dios careciera de una completa humanidad. Pero ¡qué distinto es todo entre nosotros, modernos! También en

nuestro caso se ha proyectado, ampliada, la imagen de la especie en los individuos [...] pero en fragmentos aislados sin posible combinación, de manera que hemos de indagar individuo por individuo para componer la totalidad de la especie. Casi podría afirmarse que, en nosotros, las fuerzas espirituales se manifiestan, incluso en la experiencia, tan divididas como las divide el psicólogo para poder representárselas. Vemos que no solo sujetos individuales, sino clases enteras de hombres, desarrollan únicamente una parte de sus capacidades, mientras que las restantes, como órganos atrofiados, apenas llegan a manifestarse.

F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. es. de J. Feijóo, Barcelona, 2005.

Los impulsos y el juego

Schiller, no obstante, es muy consciente de que su descripción necesita ponerse a punto. Lo cierto es que hasta ahora se ha limitado a exponer su visión de las experiencias humanas, que mantienen unidas la dimensión histórica, la social y, finalmente, el lado artístico. De hecho, es como si hubiese dado los resultados sin explicar de forma concreta cómo deben lograrse, o mejor aún, sin exponer de qué modo esa idea del arte es capaz de abrir brecha en el hombre y en su constitución. Para ello, debe crear una verdadera teoría del hombre, un auténtico concepto de la persona. En este contexto le resulta útil el estudio que llevó a cabo en su juventud sobre la antropología. La concepción del hombre que había examinado en profundidad cuando aún era estudiante se le vuelve a presentar ahora, con la madurez ya alcanzada, para permitirle alimentar una idea general de su propia época, del ser humano y de la historia.

Se trata de recuperar una serie de temas que la antropología estaba desarrollando entonces y cuya función también puso de manifiesto Fichte. Se trata, a fin de cuentas, de una auténtica teoría de los impulsos, término que adquiriría cierta importancia precisamente en aquellos años. El término alemán que aquí traducimos por ‘impulso’ es *Trieb*. Por ejemplo, en 1781 Blumenbach había publicado un escrito titulado *Sobre el impulso formativo y la reproducción*,^[83] en el que la reproducción y el crecimiento natural se describían a la luz precisamente del concepto de impulso. En este caso era un impulso formativo, que por eso explicaba el crecimiento de los cuerpos con una metáfora de tipo volitivo situada en el interior del organismo mismo. Schiller hace referencia precisamente a esta concepción, haciendo suyas, además, las ideas de autores como Platner, que daban una cierta relevancia al tema del impulso en relación con las acciones del sujeto.

Schiller actúa siempre teniendo en cuenta su idea de hombre tal como la ha presentado hasta este momento. Por consiguiente, no será ninguna sorpresa que cuando explica la constitución del ser humano lo describa según un esquema dual. El presente, y lo hemos visto casi en todos los aspectos del pensamiento de Schiller, está marcado por la escisión; de igual forma, el ser humano, que en el presente vive reflejando su constitución más íntima, está

igualmente escindido. Pero en este caso la escisión no se considera una especie de corrupción o decadencia de la persona, al contrario, es una división que hace justicia a la esencia misma del hombre. El ser humano, entonces, está dividido según dos impulsos fundamentales:

El primero de estos impulsos, al que llamaré *sensible*, resulta de la existencia material del hombre o de su naturaleza sensible, y se ocupa de situarlo dentro de los límites del tiempo y de hacerlo material [...]. El segundo de estos impulsos, que podemos denominar impulso *formal*, resulta de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional, y se encarga de proporcionarle la libertad, de armonizar la multiplicidad de sus manifestaciones y de afirmar su persona en todos los cambios de estado.^[84]

Forma y sensibilidad, materia y racionalidad, temporalidad e idea o, como ya hemos visto, naturaleza y libertad definen, en consecuencia, la naturaleza esencial del ser humano. El impulso sensible es el que domina la parte específica y singular del ser humano, y si en la persona se produce un dominio absoluto de este impulso, entonces el sujeto vira en dirección al salvaje. En realidad, el impulso sensible «encadena en el mundo de los sentidos, con lazos indestructibles, al espíritu, que aspira a metas más elevadas, y ordena a la abstracción que abandone su libre camino hacia el infinito y regrese a los límites del presente».^[85]

Por el contrario, el impulso formal, que corresponde al lado intelectual del hombre, lo empuja hacia la idea, la razón y el infinito, sacrificando su componente sensible, material e inmediato. Así, «mientras que el impulso sensible solo da lugar a *casos*, el formal dicta *leyes*; leyes para el juicio, si se trata de conocimientos, leyes para la voluntad, si se trata de hechos».^[86] Pero el problema que Schiller reconoce es que estos dos impulsos fundamentales constituyen por completo la naturaleza humana. El hombre es un ser que, por constitución, se presenta como dividido y no tiene un origen compacto y unido. Por otra parte, el objetivo que Schiller se había planteado, y que quería resolver a través de su teorización de la educación estética, era precisamente el de reconstruir la unidad de la naturaleza humana, sin dejar la esencia del hombre en esta división.

Una gran parte de la cultura filosófica, también del siglo xx, ha bebido en estas ideas de Schiller. No solo Nietzsche, como hemos visto, sino también autores claramente más inesperados como Marcuse tenían muy presente este tipo de argumentos. Buena parte de las ideas que en el siglo xx han considerado al ser humano marcado por un problema de fondo ligado a la alienación social lo han hecho precisamente teniendo en cuenta el problema

identificado por Schiller. Los movimientos culturales que predicaban un retorno a la naturaleza, o que veían la liberación de la humanidad como un acontecimiento creativo y definido por una expansión ilimitada de la fantasía, se han referido, consciente o inconscientemente, precisamente a estas páginas.

Por tanto, Schiller se ve obligado a reconocer que el ser humano, por naturaleza, está dominado por dos impulsos fundamentales. Entonces, si no existe un tercer impulso que explique la unidad de forma y materia, de sensibilidad e intelecto, de naturaleza y libertad, la conclusión no puede ser más que una:

De esta manera nos hemos acercado al concepto de una acción recíproca entre los dos impulsos, en la que la actividad del uno fundamenta y limita al mismo tiempo la actividad del otro, y en la que cada uno de ellos por sí mismo alcanza su máxima manifestación justamente cuando el otro está activo.^[87]

La unificación del lado formal y del material, que no se produce por medio de un tercer impulso, puede tener lugar en la armonía entre ambos, en la recíproca influencia y en la recíproca limitación de los rasgos perjudiciales. La forma invita al concepto, mientras que la materia lo hace a disfrutar de los sentidos, de manera que la forma debe limitar a la materia en su abandono a las bajezas, y a su vez la materia debe mitigar a la forma en su tendencia a oprimir a la persona física. Schiller llama «impulso de juego» a la unión de estas dos tendencias, al momento en el que tanto la forma como la materia se combinan y se relacionan en armonía. En consecuencia, el hombre une los componentes de su naturaleza solo cuando, creativamente, se abandona a una actividad lúdica, de tipo infantil y jocoso. El juego no tiene ninguna finalidad fuera de sí mismo, no se somete al provecho y a la burda balanza con la que Schiller describe el presente. El juego tiene reglas, y, por ello, posee una forma y una racionalidad, pero estas reglas las elige quien juega; además, el juego respeta la alegría y la felicidad de quien participa en él y, por tanto, no oprime su sensibilidad. Schiller escribe: «El impulso de juego, en el que ambos actúan, unidos, coaccionará entonces al ánimo, moral y físicamente», devolviendo al hombre su centralidad armónica; ya no es imprescindible de forma exclusiva ninguno de los dos aspectos, sino que ambos se integran, y determinan que sean igualmente esenciales «nuestra perfección y nuestra felicidad»; el hecho de que la una no exista sin la otra es precisamente lo que «las hace accidentales a ambas, y [dado] que con la necesidad desaparece también la contingencia, el impulso de juego suprimirá asimismo la

contingencia de ambas, dando con ello forma a la materia, y realidad a la forma».^[88]

Es un juego que da forma a lo que por sí mismo no la tiene (a la materia) y al mismo tiempo da materia a lo que carece de ella (es decir, a la forma). En este sentido, se entiende con precisión cuál es la actividad que, por excelencia, es tanto formal como material, tanto concreta como pensada, tanto intelectual como artesanal: la creación artística, la libre definición de una forma que no tiene más necesidad que la de existir de una cierta y determinada manera. En consecuencia:

Lo bello no ha de ser simple vida, ni simple Forma, sino Forma Viva, es decir, belleza, y, de este modo, le impone al hombre la doble ley de la formalidad absoluta y de la realidad absoluta. Con ello sentencia también: el hombre solo debe *jugar* con la belleza, y debe jugar *solo con la belleza*.^[89]

La belleza, para Schiller, es, por consiguiente, «nuestra segunda creadora»,^[90] puesto que da dignidad y realidad a una humanidad que no existía anteriormente. Mantiene unidos lo antiguo y lo moderno, lo sensible y lo espiritual, dentro de una creación que juega con sí misma y con el mundo de las cosas. La belleza, que refleja el instinto del juego, es «*forma viva*; un concepto que sirve para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos y, en una palabra, aquello que denominamos belleza en su más amplia acepción».^[91]

Materia y regla, sentido y razón, vida y forma se encuentran, así, unidos en la armonía de lo bello que representan los modelos inmortales del arte clásico, y esta unión, al mismo tiempo histórica e ideal, obtiene el rango de pasado irremediablemente perdido, pero también de modelo para el tiempo presente. Este carácter normativo y a la vez utópico de la armonía griega resulta claro cuando Schiller afirma que «el hombre solo juega cuando es hombre en el pleno sentido de la palabra, y *solo es enteramente hombre cuando juega*»,^[92] pero «este equilibrio seguirá siendo siempre solo una idea que la realidad nunca llegará a alcanzar».^[93]

Sin embargo, lo que Schiller llama «estado estético» no es la meta final de la humanidad: es un momento que conduce a la humanidad más allá de la escisión y la prepara para el mundo moral. Antimo Negri, no obstante, se plantea la cuestión de la peligrosidad de este salto hacia el juego estético, de la ausencia de reglas y de la tendencia a idolatrar la sensibilidad que

comportaría.^[94] Es cierto que la filosofía de la historia de Schiller no posee la linealidad especulativa que más tarde tendría la de Hegel. Por ello no debe sorprender si la tripartición en estado físico, estético y moral que Schiller plantea en sentido metodológico no se respeta siempre: de un Oriente bestial se debería pasar a Grecia y, de esta, a la realización del estado moral. Pero esto no ocurre y el mundo moderno recae en una escisión diferente en la que se entrelazan sensibilidad y libertad sin que su armonía sea posible. Por este motivo es necesario recurrir a Grecia, una especie de edad de oro en la que el arte estaba integrado en la vida.

Taminiaux sintetizó el problema de *Cartas sobre la educación estética del hombre* de Schiller tal como sigue:

Afirmando una escatología general de la belleza, parece garantizar una superación de la alternativa entre Grecia y mundo moderno y parece conciliar la nostalgia de Grecia con el optimismo de la ilustración: la permanencia del arte garantiza el retorno futuro de lo que fue en origen.^[95]

La pregunta que surge, explícita también en Taminiaux, es: ¿cómo se ha podido producir la fragmentación, si el arte nunca ha dejado de enunciar la conciliación y, por tanto, la verdad? Este es el pasaje que nos da motivos para cuestionar el vínculo de Schiller con la tradición ilustrada: el suyo no es un proyecto pedagógico que garantiza la conciliación de naturaleza y libertad, no es confianza ciega para el destino progresivo, es más bien la construcción ideal de una armonía. Esta armonía contiene más rasgos de una verdad inmutable, de una idea precisa, que de una norma realizable:

Aquí, en este reino de la apariencia estética, se cumple el ideal de igualdad que los exaltados querrían ver realizado también en su esencia; y de ser cierto que el buen tono madura antes y mejor en los círculos más próximos al trono, habremos de reconocer también aquí la benigna providencia, que parece limitar a menudo al hombre en la realidad, pero solo para llevarlo después a un mundo ideal.

Así, la cuestión que se plantea es si se puede seguir hablando de ilustración frente a una forma tan descarada de elitismo y frente a una idea utópica tan franca y problemática. Las últimas palabras de *Cartas sobre la educación estética del hombre* van, de hecho, en este sentido:

Pero ¿existe ese Estado de la bella apariencia? Y si existe, ¿dónde se encuentra? En cuanto exigencia se encuentra en toda alma armoniosa; en cuanto realidad podríamos encontrarlo acaso, como la pura Iglesia y la pura República, en algunos círculos escogidos, que no se comportan imitando estúpidamente costumbres ajenas a ellos, sino siguiendo su propia y bella naturaleza, allí donde el hombre camina con valerosa sencillez y serena inocencia por entre las

más grandes dificultades, y no necesita herir la libertad de los otros para afirmar la suya propia, ni renunciar a la dignidad para dar muestra de su gracia.^[96]

Sobre la educación estética del hombre - 2

“ Pero el trabajo del artista no ha de superar solo las limitaciones que implica el carácter específico de cada género artístico, sino también aquellas que dependen de la materia concreta con la que trabaja. En una obra de arte verdaderamente bella no cuenta el contenido, todo depende de la forma; pues solo la forma puede influir en la totalidad del ser humano; en cambio el contenido solo influye en las fuerzas particulares de los hombres. El contenido, por muy sublime y universal que sea, actúa siempre limitando al espíritu y, por ello, la verdadera libertad estética solo podemos esperarla de la forma. Pues en eso consiste el auténtico secreto magistral del artista, en aniquilar la materia por medio de la forma; y cuanto más imponente, pretenciosa y seductora sea la materia en sí misma, cuanto más despóticamente impondrá su efecto, o cuanto mayor sea la tendencia del espectador a entregarse inmediatamente a ella, tanto más triunfante será el arte capaz de contener al espectador, y de afirmar su dominio sobre la materia. El ánimo del espectador ha de permanecer completamente libre e intacto, ha de salir puro e íntegro de la esfera mágica del artista, como de las manos del Creador. La materia más frívola debe ser elaborada de tal manera que nos sintamos inclinados a pasar directamente de ella a la más rigurosa seriedad. El más serio de los temas ha de elaborarse de tal manera que seamos capaces de sustituirlo inmediatamente por el más simple de los juegos.

F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. es. de J. Feijóo, Barcelona, 2005.

Lo ingenuo y lo sentimental

Cuando Schiller se dispone a escribir su ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* considera que, en cierta medida, ha finalizado su experiencia filosófica. De hecho, en una carta a su eterno amigo Körner se expresa precisamente en estos términos cuando anuncia su intención de «terminar con la teoría durante un largo período».^[97] Consciente de haber dejado de lado la dramaturgia y la lírica durante un tiempo ciertamente prolongado, Schiller declara querer volver a escribir sobre lo que más le interesa. Pero antes debe dar un último paso, y lo hace con un ensayo de una extensión considerable en el que se combinan la teoría del arte y la concepción de la historia como historia estética.

Con respecto a *Cartas sobre la educación estética del hombre*, nos encontramos frente a un texto menos conceptual, pero de alcance claramente más amplio y con una problemática muy estratificada. Constituye uno de los primeros ejemplos de una filosofía de la historia del arte propiamente dicha. En realidad, Schiller tiene en cuenta el arte como espejo en el que leer la historia y concibe la obra poética como una concretización de las tendencias de cada momento. El resultado es un escrito de grandísimo impacto y de influencia increíblemente amplia en la cultura de la época, hasta tal punto que un autor como Friedrich Schlegel declararía que, si lo hubiese leído a tiempo, se habría visto obligado a revisar su ensayo *Sobre el estudio de la poesía griega*.^[98] Lo ingenuo y lo sentimental representan los dos principales sentimientos en que se apoya la poética y corresponden, al mismo tiempo, a la definición de las épocas. Lo ingenuo atañe a la época antigua y lo sentimental, a la moderna, pese a que, como veremos, no dejarán de entrelazarse de forma en ocasiones sorprendente.

Lo ingenuo

Adorno, en su *Teoría estética*, define como elitista la conclusión de las *Cartas sobre la educación estética del hombre* schillerianas.^[99] Sin embargo, este tipo de elitismo debe comprenderse teniendo siempre presente la específica forma de ambigüedad que caracteriza de un modo irrenunciable el pensamiento de Schiller. Si bien se mira, el que con toda probabilidad es el término más relevante de la estética schilleriana —es decir, el término *naturaleza*— es sometido a continuos vuelcos y modificaciones semánticas. Tenemos una naturaleza que es lo salvaje, otra que es la sensación; nos encontramos enfrentándonos a una idea de la naturaleza como origen de la humanidad, y luego a una naturaleza que equivale al mundo del conocimiento. La naturaleza es, por consiguiente, tanto madre como madrastra, tanto fuente de alegría sensible como origen de sufrimiento material. Es tanto lo que limita la libertad como lo que la libertad oprime. Es naturalidad poética, pero también es falta de civilización.



Adorno, por Nacho García

El último escrito del que nos ocupamos es, como se ha dicho, el ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, publicado entre 1795 y 1796. En sus páginas se confirma finalmente la tendencia que parece impedir a Schiller asignar un significado estable y definitivo a los conceptos, en particular al de naturaleza. Peter Szondi, uno de los críticos literarios más influyentes del siglo xx, ha titulado su propio ensayo sobre Schiller: *Lo ingenuo es lo sentimental*,^[100] transformando la conjunción en verbo copulativo. Esta elección pone de manifiesto que para comprender correctamente la dicotomía en torno a la cual Schiller hace girar todo su escrito se necesita una interpretación que muestre su naturaleza incompleta. «Lo ingenuo es lo sentimental» significa, si se considera bien, que las dos categorías en realidad

se vuelcan la una en la otra y que por eso no se puede pensar en lo ingenuo sin recurrir a lo sentimental, ni determinar lo sentimental sin localizar en este rasgos de ingenuidad.^[101]

Hemos dicho varias veces que Schiller no es un filósofo de profesión. Sin embargo, lejos de mostrar un aspecto diletante o incluso solo improvisado de su reflexión, sus indecisiones terminológicas y conceptuales resultan muy útiles para comprender la complejidad de la época en la que escribe. Sin duda, el hecho de mantenerse alejado de los dictámenes de la escuela ayudó a Schiller a sentirse libre de utilizar los conceptos dejándose guiar por su propia intuición, sin tener que seguir fielmente los límites impuestos por la profesionalidad académica. Esta tendencia convierte a los escritos de Schiller en una fuente de problemas, cuya relevancia queda siempre demostrada por el impacto que tuvieron en el panorama cultural en el que aparecen. En la misma apertura del ensayo, Schiller ofrece una definición de lo ingenuo que, pese a su provisionalidad, es capaz de mostrar los propósitos del autor. El interés por la naturaleza, en realidad, se genera a partir de dos condiciones:

En primer lugar, es absolutamente necesario que el objeto que nos lo inspira sea *naturaleza* o por lo menos que lo consideremos como tal; y luego, que sea *ingenuo* (en el más amplio significado de la palabra), es decir, que en él la naturaleza contraste con el arte y lo supere. Cuando esto último se agrega a lo primero, y solo entonces, resulta ingenua la naturaleza.^[102]

En este pasaje, Schiller pone en juego desde el principio los términos centrales de su discurso sobre lo ingenuo: arte y naturaleza. Por un lado, lo ingenuo se acerca a lo natural, por el otro, es necesario que, para ser reconocido como tal, se ponga en relación con el arte. Por tanto, lo ingenuo corresponde a la naturaleza, entendida siempre en el sentido de naturaleza orgánica y como origen del hombre, no de causalidad mecánica,^[103] una naturaleza que resulta ganadora en la lucha con el arte.

Junto con esta definición, Schiller plantea inmediatamente la relación entre lo que es ingenuo y lo que, por el contrario, no lo es, o, mejor dicho, lo que ha dejado de ser ingenuo. En el momento en que describe los fenómenos, o los objetos, que considera ingenuos, escribe que «*son lo que nosotros fuimos; son lo que debemos volver a ser*».^[104]

De esta forma se establece la naturaleza de la relación central de todo el ensayo. Por una parte, hay algo que nos atrae por su naturalidad, por la otra, estamos nosotros, que nos sentimos atraídos por ello. Bien mirado, lo ingenuo

y lo sentimental son lo que son solo porque lo segundo es capaz de reconocer a lo primero, o más bien de reconocer la estructura ejemplificativa que representa para él. En sentido estricto, lo ingenuo es ingenuo exactamente porque no se reconoce como tal; solo lo sentimental, que siente nostalgia por esa ingenuidad, sabe ver la ingenuidad de lo ingenuo.

Sobre los objetos ingenuos, pues, se dice que «su perfección no es mérito suyo, porque no es obra de su libre albedrío».[105]

Solo la modernidad, reflexiva y escindida, es capaz de reconocer lo ingenuo como relación inmediata con la naturaleza. Lo ingenuo, por el contrario, vive su propia inmediatez de forma natural, y precisamente en esta característica reside su ingenuidad. El ejemplo que pone Schiller es, además, el del niño con respecto al adulto:

En el niño están representadas la *disposición* y la *determinación*; en nosotros su *realización*, que se queda siempre infinitamente rezagada con respecto a aquellas. De ahí que el niño sea para nosotros una actualización del ideal; no por cierto del ideal realizado, sino del señalado.
[106]

Lo que Schiller quiere decir es que, cuando el adulto ve al niño, vislumbra en él una infinita apertura. El niño, al no haberse realizado, podría convertirse en todo lo que quisiera. En cambio, el adulto ya se ha convertido en ello, por sí mismo está realizado. En este sentido, el niño representa la posibilidad, el ideal que aún está en vías de realización. No obstante, debe recordarse siempre que el niño es tal solo en potencia: en cualquier caso también él un día será adulto y, por tanto, se realizará, y en ese momento dejará de estar abierto a lo ideal y la posibilidad. Pero en cuanto a lo ingenuo, debemos tenerlo presente en el momento en que el niño aún es un niño. Esta apertura a la forma es el motivo por el que los crímenes cometidos contra los niños son tan detestables, pues son capaces de bloquear exactamente esa determinabilidad, dando al niño la forma, o el trauma, que el adulto elige para él.

Lo ingenuo es objeto de la nostalgia del hombre culto, pero sin que el propio ingenuo pueda comprender el motivo. Si comprendiese el motivo, dejaría de ser ingenuo. En consecuencia, en el ensayo sobre lo ingenuo y lo sentimental, el problema de Schiller es de nuevo el de considerar la naturaleza y la humanidad (en este caso ingenuidad y madurez) sin asimilar la una a la otra. La imagen de la unidad, de hecho, siempre debe ser la de la armonía, nunca la del abuso.

No obstante, lo que describe de forma precisa el trabajo de Schiller es lo que él llama «lo ingenuo en la sorpresa», que corresponde a la «modalidad de niño allí donde ya no se espera».^[107] No se trata, entonces, de una infancia real, sino de la irrupción de la infancia en la madurez, de la aparición inesperada de la naturaleza: modalidad de niño más allá de la infancia. Por tanto, lo ingenuo no tiene por objeto la simple naturaleza, sino más bien nuestro sentimiento de nostalgia ante esta. Así, lo ingenuo en la sorpresa pone en marcha una dinámica en la que el hombre perfectamente adulto y formado se descubre siendo aún niño y queda sacudido por este descubrimiento. Es la modernidad la que ve en sí misma los aspectos de la antigüedad, y un caso límite en el que la naturaleza se descubre como activa en el seno de la cultura. En realidad, no es la simple naturalidad la que es ingenua: de las flores y los animales no puede decirse que sean «ingenuos», porque no tienen otra posibilidad que seguir su propia necesidad natural. Lo ingenuo nace precisamente en un objeto que percibimos como lejano y al que querríamos volver, pero somos nosotros los que originamos el sentimiento ingenuo y vemos la ingenuidad en algo. En estos pasajes, Schiller está reelaborando de forma extraordinariamente refinada los rasgos distintivos de un clasicismo que ha tomado conciencia de sí mismo y de su función. En consecuencia, el aspecto verdaderamente interesante de lo clásico no es la mera imitación de su forma, sino el reconocimiento de que lo moderno, mirando hacia atrás, descubre e inventa lo clásico:

En la naturaleza irracional no vemos entonces otra cosa que una hermana más feliz, que se ha quedado en el hogar, desde el cual nosotros, en la soberbia de nuestra libertad, nos hemos lanzado a lo desconocido. Con ansia dolorosa sentimos su nostalgia en cuanto comenzamos a experimentar los vejámenes de la cultura y oímos en las lejanas tierras del arte la aleccionante voz maternal.^[108]

De esta forma, Schiller determina de manera sumamente eficaz cuál es la tarea del arte en la actualidad. El arte, que es una producción completamente libre y, por consiguiente, humana, debe hacer que se oiga la voz de la naturaleza, de la armonía entre lo sensible y lo espiritual, de modo que el sujeto pueda reconocerlo y quiera tender a ello.

Esta relación entre la ingenuidad como actitud y el objeto ingenuo en su característica indivisible la podemos reconocer también en la relación entre los pueblos: los griegos, es decir, el pueblo en el que el hombre está unido con la naturaleza expresando lo ingenuo, no habrían sido capaces de percibir su propia ingenuidad y, por tanto, su propia fortuna. De hecho, Schiller afirma:

«El sentimiento de que aquí se trata no es, pues, el que los antiguos tenían; más bien coincide con el que *tenemos nosotros hacia los antiguos*».^[109] Lo ingenuo se define como el sentimiento profundo y nostálgico respecto a un objeto; por esta razón, quien considera ingenua una cosa establece siempre una diferencia entre sí mismo y el objeto juzgado.

Así, podemos decir que también en este ensayo Schiller hace converger dos perspectivas aparentemente irreconciliables: decadencia y progreso. En realidad, si es cierto que la cultura corrompió la unidad feliz en la que vivía el espíritu griego con el mundo natural, también lo es que aquella felicidad no se conoce hasta que se pierde. Luigi Pareyson, importante intérprete de Schiller, describe bien esta situación:

Por una parte, la nostalgia por una armonía perdida: el sentido de la ingenuidad; por la otra, la eficacia de la poesía: la laboriosidad viva de la poesía en el desarrollo de la humanidad.^[110]

En consecuencia, la ambigüedad de fondo de lo ingenuo reside en el hecho de que solo quien ha perdido la ingenuidad es capaz de reconocerla y, por tanto, en el hecho de que la propia existencia de lo ingenuo depende de la pérdida de la unidad con lo natural. Este movimiento resulta evidente en el momento en que Schiller trata la segunda categoría: la de lo sentimental.

Lo sentimental

«El poeta [...] o es naturaleza o la *buscará*»,^[111] escribe con gran contundencia Schiller. A la primera de estas condiciones corresponden los poetas ingenuos; a la segunda, en cambio, los sentimentales. Sin embargo, la relación del poeta sentimental con la naturaleza es más compleja de lo que parece en esta definición lapidaria. Lo cierto es que no se trata simplemente de buscar una naturaleza como la describe el poeta ingenuo. El poeta sentimental, precisamente porque reconoce la ingenuidad y es consciente de que no puede alcanzarla e imitarla, debe buscar una naturaleza que se sitúe en un nivel diferente con respecto a la naturaleza del poeta ingenuo. De hecho, este último podía imitar su propia relación real con la naturaleza y expresarla sin mediación alguna. El sentimental, en cambio, ha perdido la conexión con la naturaleza y su arte debe ser imitación no de una relación real, sino de una relación posible. Así, Schiller escribe que en la condición ingenua el elemento constitutivo de la poesía es «la *imitación*, lo más acabada posible, de la realidad; mientras que aquí, en el estado de cultura» y, por tanto, en la condición del poeta que se siente y sabe ser sentimental, «en que esa colaboración armónica de toda su naturaleza no es más que una idea, lo que hace al poeta debe ser el elevar la realidad a ideal o, en otras palabras, la *representación del ideal*».^[112]

De esta forma, Schiller establece una asimetría entre los antiguos y los modernos. Lo cierto es que en estas páginas analiza la relación que estos mantienen con su propia realidad y muestra que los antiguos son, efectivamente, capaces de conseguir su propia perfección (es decir, alcanzan la imitación de lo real), mientras que para los modernos esta operación es del todo imposible. Lo que los modernos pueden imitar, la idea infinita, en realidad, no es algo representable. Sin embargo, lo que hay que reconocer es que la perfección infinita a la que tienden los modernos sin poder alcanzarla es superior y «preferible» con respecto a la perfección limitada que logran los antiguos.^[113]

Nos encontramos de nuevo frente a la ambigüedad entre progreso y retroceso típica de los escritos de Schiller: sin duda, por culpa del progreso los modernos perdieron la posibilidad de alcanzar su propia perfección, pero,

al mismo tiempo, habiendo superado el grado de la naturalidad, los modernos se dirigen hacia una perfección mucho más alta y realizada que aquella que solo podían soñar con alcanzar los antiguos.

El poeta sentimental no busca simplemente la naturaleza de lo ingenuo, sino que persigue la idea de la naturaleza. Como hemos visto, la recuperación de la antigua relación con la naturaleza correspondería a una limitación, y la única forma de restablecer la unidad entre hombre y naturaleza consiste en proyectar la naturaleza en la esfera de lo ideal. Con este argumento, Schiller contribuye a aclarar el significado de la categoría de lo ingenuo: lo ingenuo es el reconocimiento del valor ideal y normativo de la naturaleza a través del martirio nostálgico del poeta moderno frente al poeta antiguo. Como también ha expresado Pareyson, el sentimiento del ingenuo existe solo en la escisión, porque el ingenuo ignora su propia ingenuidad.^[114] La descripción del poeta sentimental contiene todas aquellas huellas de la modernidad que Schiller ha expuesto de varios modos tanto en *Cartas sobre la educación estética del hombre* como en sus otros escritos de estética.

Cuando el hombre ha entrado en la etapa de la cultura, y el arte ha puesto la mano sobre él, queda abolida aquella su armonía *sensorial* y solo le resta expresarse como unidad *moral*, es decir, como ser que anhela la unidad. La armonía entre su sentir y su pensar, que en el primer estado [y por tanto en el ingenuo] se cumplía *realmente*, ahora solo existe *idealmente*; ya no está en él, sino fuera de él.^[115]

Sin embargo, lo que impresiona de este escrito es una madurez sobrevenida por parte de Schiller con respecto a la complejidad de la relación entre lo antiguo y lo moderno. Pese a que en *Cartas sobre la educación estética del hombre* ya hemos visto una relación claramente no lineal entre estos dos momentos históricos, en el escrito sobre lo ingenuo se puede apreciar que las cosas se vuelven más estratificadas. Schiller escribe: «Todo verdadero genio, para serlo, debe ser ingenuo. Solo su ingenuidad es lo que lo hace genio».^[116]

Leyendo estas palabras se podría pensar que el mundo moderno, al ser un mundo sentimental, ya no puede acoger al genio. Pero antes de llegar a estas conclusiones precipitadas es necesario recordar lo que Schiller decía al inicio, precisamente cuando ponía en primer plano la función de la ingenuidad de la sorpresa. Aquella modalidad de niño que se presenta allí donde ya no se espera era, al fin y al cabo, una forma aún más interesante de la propia ingenuidad. Por una parte se dice lo que sigue:

Todo poeta, si lo es de verdad, pertenecerá —según la condición de la época en que florezca o las circunstancias accidentales que hayan influido en su formación general y en su estado de ánimo transitorio— sea a los ingenuos, sea a los sentimentales.^[117]

Con esto se sugiere una clara pertenencia de la ingenuidad al mundo antiguo y de lo sentimental al moderno; pero, por otra parte, una vez descrito el genio ingenuo, Schiller afirma que «así se nos aparecen, por ejemplo, Homero entre los antiguos y Shakespeare entre los modernos».^[118]

Precisamente de esta forma, justo tras haber sugerido la analogía histórica entre los dos estados de ánimo, Schiller la desmonta. Shakespeare, poeta y escritor totalmente moderno, se compara en cuanto a genialidad ingenua nada menos que con Homero, el antiguo por excelencia, el poeta que ya entonces se creía que quizá no hubiese llegado ni siquiera a existir en carne y hueso. Por tanto, una especie de ingenuidad la de Homero que va más allá del simple ánimo del hombre individual, que se pierde en la leyenda e implica a todo un pueblo, cuyos mitos se reúnen de este modo bajo la voz de un poeta que adquiere más valor como medio de unificación popular que como individuo único y real. Por la otra parte está Shakespeare, que, más allá de las poco interesantes habladurías sobre quién se ocultaba bajo aquel nombre, es un poeta entendido como persona, súbdito individual de la reina de Inglaterra.

Sin embargo, lo que Schiller recuerda es que los «poetas de esa especie ingenua ya no convienen del todo a un siglo artificioso» como es la época moderna. Son hasta tal punto extraños que tampoco son ya «casi posibles en él», salvo que consigan situarse en una posición que aparece como crítica con respecto a sus propias condiciones y, entonces, «si se mantienen apartados de su época y si un destino favorable los protege de su influjo mutilador».^[119]

Sin duda, al lector atento no se le habrá escapado el paralelismo con una cita que hemos visto de *Cartas sobre la educación estética del hombre*, precisamente cuando Schiller, al describir la actitud del artista auténtico, decía que «el artista es sin duda hijo de su tiempo», pero lo advertía recordando que «¡ay de él que sea también su discípulo o su favorito!», de modo que lo invitaba a alejarse de las lisonjas de la modernidad; para Schiller más bien es preciso «que una divinidad bienhechora arrebatase a tiempo al niño del pecho de su madre, que lo amamante con la leche de una época mejor y le haga alcanzar la mayoría de edad bajo el lejano cielo de Grecia», único lugar en el que puede nacer realmente el arte y que, según hemos visto ahora, es la patria de la genialidad ingenua. Por lo tanto, seguía diciéndole al artista «que

luego, cuando se haya hecho hombre, vuelva, como un extraño, a su siglo; pero no para deleitarlo con su presencia, sino para purificarlo, temible, como el hijo de Agamenón».^[120]

En consecuencia, el que Schiller define como el genio ingenuo se parece, en más de un aspecto, a lo que en *Cartas sobre la educación estética del hombre* se describía como el artista auténtico. Se trata de un individuo capaz de trasladarse bajo el cielo de la Hélade y allí aprender de las formas de su cultura cómo poetizar. Pero, a diferencia del auténtico habitante de la Grecia antigua, este poeta será consciente de los tesoros que contiene aquel mundo, e incluso los observará con mirada deseosa y nostálgica.

De esta forma, parece poder pensar que el auténtico poeta ingenuo, por lo menos hoy, es en todo y para todo un sentimental que, sin embargo, es muy consciente de aquello que tiene a sus espaldas e intenta desesperadamente recuperarlo.

En estas páginas se percibe, además, una crítica bastante decidida de aquella forma de clasicismo que los alemanes cultos juzgaban como obtuso. Se trata, dicho de forma explícita, del clasicismo de derivación francesa, según el cual el poeta tendría la obligación no de identificarse con el espíritu de la clasicidad, sino de imitar servilmente sus formas. De hecho, refiriéndose a los auténticos poetas ingenuos, Schiller escribe:

Los críticos, verdaderas guardias fronterizas del gusto, los odian porque *trastornan los límites*, y preferirían suprimirlos: pues hasta el mismo Homero quizás deba solo al poder de un título más que milenario el que estos jueces del gusto admitan sus méritos; y aun así, bastante amargo les sabe el afirmar las reglas contra su ejemplo, y su prestigio contra las reglas.^[121]

Sobre poesía ingenua y poesía sentimental



Esta ruta que siguen los poetas modernos es, por lo demás, la misma que el hombre debe tomar siempre, tanto en lo particular como en lo general. La naturaleza lo pone de acuerdo consigo mismo; el arte lo divide y desgarrar; por el ideal vuelve a la unidad. Pero como el ideal es infinito, y el hombre cultivado nunca lo alcanza, tampoco puede nunca alcanzar la perfección dentro de su propia índole, mientras que el hombre natural sí lo puede, dentro de la suya. El primero sería, pues, infinitamente inferior al segundo en perfección, si solo se tuviera en cuenta la relación en que uno y otro están con la propia índole y con su forma más alta. Si en cambio se comparan entre sí las índoles mismas, se ve que el fin a que el hombre tiende por la cultura debe preferirse infinitamente al que alcanza por la naturaleza. Lo que da, pues, su valor al uno es el logro absoluto de una magnitud finita; lo que se lo confiere al otro es su aproximación a una magnitud infinita. Pero como solo esta última tiene grados y progreso, el valor relativo del hombre en estado de cultura, tomado en general, no es nunca determinable, aunque, considerando individualmente, se encuentra en necesaria desventaja con respecto a aquel en que la naturaleza obra en toda su perfección. Ahora bien: como el fin último de la humanidad no puede alcanzarse sino mediante este progreso, y como el hombre en estado natural no puede progresar de otro modo que cultivándose y pasando por consiguiente al otro estado, no puede haber duda sobre a cuál de los dos, en consideración a ese fin último, corresponde la preferencia.

F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, trad. es. de J. Probst y R. Lida, Madrid, 1995.

El arte y la humanidad

En el escrito de Schiller surge una ambigüedad estructural a partir de la noción de arte, ambigüedad que el autor nunca tematiza de forma directa, pero que resulta fundamental en las conclusiones del ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*. El poeta ingenuo y el poeta sentimental, como hemos visto, no pueden compararse según la meta que tienen fijada, puesto que uno imita la realidad que lo rodea, mientras que el otro tiende a representar la idea infinita. Las dos formas de poetizar se relacionan, más bien, con respecto al fundamento de un tercer elemento: «pero hay un concepto más alto que las abraza a ambas, y no tiene nada de extraño el que ese concepto coincida con la idea de humanidad».^[122]

Como Schiller repite en las conclusiones del ensayo, el elemento común en la producción artística del ingenuo y del sentimental corresponde, por tanto, a la tarea respectiva de cada uno: «dar a la naturaleza humana su plena expresión».^[123]

Schiller nunca expone de forma explícita el problema de la producción artística, es decir, no realiza una distinción conceptual como la que se exigiría a una filosofía del arte propiamente dicha, siguiendo el ejemplo que darían luego Schelling, Hegel y los románticos. No obstante, rastreando lo que se ha dicho se puede reconstruir su estructura implícita. En realidad, el objetivo del arte consiste en la expresión de la naturaleza humana, cuya definición nunca se ofrece de forma clara. Una de las claves de este problema se encuentra en la distinción schilleriana entre naturaleza real y naturaleza verdadera, es decir, entre la naturaleza común (las plantas, las flores, los animales) y la naturaleza como sujeto de la poesía ingenua:

La naturaleza real existe en todas partes, pero tanto más rara es la naturaleza verdadera [...]. Es naturaleza real todo estallido de la pasión, por muy vulgar que sea; podrá ser también naturaleza verdadera, pero no verdadera naturaleza *humana*; pues esta exige que en todas sus manifestaciones participe el libre albedrío, cuya expresión es siempre la dignidad.^[124]

En esta descripción, Schiller establece de forma inequívoca que el objetivo del arte consiste en expresar la naturaleza verdadera, es decir, dar una forma sensible a la esencia de la naturaleza humana. Esta dinámica corresponde finalmente a la estructura del proceso de producción artística:

comunicar la naturaleza verdadera a través de una forma expresiva. Por consiguiente, la distancia que separa al ingenuo del sentimental no reside en el objeto de su arte, puesto que este siempre es la naturaleza verdadera. Finalmente, esta última corresponde al contenido artístico, un contenido que siempre está presente y siempre es el mismo en todas las épocas que hayan producido obras que puedan ser consideradas artísticas. La diferencia que Schiller establece entre el ingenuo y el sentimental debe buscarse, por tanto, si no en el propio contenido, en el modo por medio del cual ambos géneros acceden a él. La poesía ingenua, de hecho, se define como «un *favor de la naturaleza*, para recordar que la reflexión no tiene en ella participación alguna».[125]

El genio ingenuo se convierte, así, en el modelo de la producción artística inmediata, una producción que no necesita razonar sobre el contenido del arte: al genio ingenuo le basta con su propia relación inmediata con el mundo, pues «cumplirá plenamente las exigencias implicadas por su definición, en cuanto la naturaleza obre en él de acuerdo con una interior necesidad».[126]

La relación que el genio sentimental mantiene con el contenido del arte se determina a la inversa:

Su fuerza consiste en completar, con lo que extrae *de sí mismo*, un objeto incompleto, y transportarse, por su propia fuerza, de un estado de limitación a otro de libertad.[127]

Por un lado, tenemos la necesidad de la producción y, por el otro, su libertad. El ingenuo, que como hemos visto es tal solo ante la mirada del sentimental, se convierte, así, en el modelo, o la estructura normativa, de la producción artística que el sentimental observa con nostalgia. Por eso, el ingenuo no es capaz de explicar el contenido de su propio arte, al ser este último fruto de una producción necesaria, inmediata e instintiva; solo el sentimental puede reconocerlo y por este motivo es capaz de considerarlo como idea. La distancia que separa al ingenuo y al sentimental consiste, en definitiva, en la relación que ambos géneros mantienen con el contenido del arte: el ingenuo ofrece y produce este contenido de manera instintiva, y, por tanto, sin poder tematizarlo; el sentimental reconoce el contenido, y precisamente por esta razón (tras haberla conceptualizado y haberla convertido en una idea) ya no es capaz de ofrecer una representación inmediata del mismo.

Entonces, la que hemos definido como la ambigüedad de la producción artística es la siguiente: una vez que el hombre, gracias a la capacidad de la reflexión subjetiva y de la libertad, reconoce el contenido del arte, una vez que lo posee como idea, ya no es capaz de alcanzarlo. Al moderno, al sentimental, se le escapa esa inmediatez ingenua que le ha permitido comprender el contenido del arte, y la única posibilidad para la producción artística consiste en señalar la distancia que separa al mundo de la «naturaleza verdadera». De esta forma, Schiller esboza una filosofía de la historia desde el punto de vista del arte. Naturaleza y libertad, sensibilidad e intelecto —según la fórmula expuesta en *Cartas sobre la educación estética del hombre*— deben encontrar una conciliación en lo bello, puesto que solo este último hace efectiva la libertad en el fenómeno. Sin embargo, esta conciliación se pone en duda porque una vez que el hombre comprende la esencia del contenido del arte, ya no se puede expresar de forma inmediata, y la reflexión conceptual se plantea siempre como mediación entre la naturaleza verdadera y su expresión artística.

Además, la poesía ingenua se dirige hacia un peligro que sería erróneo subestimar. Precisamente es su cercanía a la naturaleza entendida en el sentido más superficial del término la que la expone a este riesgo. Si el poeta ingenuo, cuya maestra es nada menos que la naturaleza empírica y simple, se abandona en exceso a sus lisonjas, entonces corre el peligro de resultar trivial. Puede ocurrir incluso que «aun escritores cultos no siempre se eximan de vulgaridades».^[128] En realidad, la naturaleza alberga justamente esos contenidos bajos en los que se basa toda vulgaridad propiamente dicha y toda bajeza, según el modelo de aquel carácter salvaje que se describía en *Cartas sobre la educación estética del hombre*. El ejemplo que pone Schiller es el de Aristófanes, en cuyas comedias no cuesta encontrar muestras de clara vulgaridad. Es el caso de *Las nubes*, quizá la más célebre de las sátiras del comediógrafo griego, cuando Estrepsíades responde irónicamente a Fidípides diciendo: «Entonces, ya que imitas en todo a los gallos, ¿por qué no comes también estiércol y duermes en un palo?».^[129]

Pero no solo aparece Aristófanes. En estas páginas, Schiller cita también a Shakespeare, que en sus tragedias a menudo coloca a un bufón ni más ni menos que en las escenas más serias, a Molière e incluso a Lessing. Son todos ejemplos de poetas cuya ingenuidad los ha conducido a las expresiones vulgares, en virtud de su cercanía al elemento de la naturaleza bruta. Pero el

verdadero peligro del arte ingenuo reside en que lo imite quien, sin embargo, no es ingenuo:

Nada es más repulsivo que un carácter trivial cuando le da por querer ser amable e ingenuo, él, que debiera ocultarse bajo todos los ropajes del arte para esconder lo repugnante de su índole.
[130]

Los ejemplos proceden de algunas *Lieder* alemanas de carácter goliardesco o de la novela humorística, productos de los que no ha quedado casi ningún rastro en la literatura. No puede negarse que Schiller, en esta vulgar broma y en este burdo humorismo, no ve otra cosa que «satisfacer una necesidad sin que el espíritu formule exigencia alguna»,^[131] dictada por el intento de imitar en abstracto la amistad con la naturaleza típica de la genuina ingenuidad. Como resulta fácil de imaginar, también el poeta sentimental se expone a un riesgo, que, no obstante, es el opuesto del que corre la ingenuidad. Si este último siempre afronta el peligro de abandonarse a la naturaleza vulgar, el sentimental se arriesga continuamente al olvido de toda naturaleza y de toda objetividad y, por tanto, «al fantaseo».^[132] Aquí, Schiller vislumbra una dinámica que no se esclarecerá hasta algunos años más tarde y, precisamente, en el ambiente romántico. De hecho, los románticos teorizaban sobre la ironía que entraña el alejamiento genial del poeta con respecto al mundo considerado demasiado bajo para su más exuberante imaginación. Hegel, como es bien sabido, criticaría duramente esta tendencia. Cuando Schiller escribe el ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* aún no tiene ante sus ojos un ejemplo tan evidente, pero la tendencia cada vez es más marcada.

El riesgo del ingenuo consiste en percibir el arte como simple ocasión de deleite, mientras que el riesgo del sentimental consiste en convertirlo en un medio para remarcar su propia excelencia moral e intelectual frente al mundo. En realidad, como escribe Schiller, el peligro del primero es el hecho de que «la poesía sirve para placer y recreación», cosa que favorece la creación de obras banales, descuidadas y vulgares; el del segundo, el hecho de que «la poesía sirve al ennoblecimiento moral del hombre», lo que conduce inevitablemente a la exaltación de su propia excelencia.^[133] En ambos casos, el carácter genuino de la obra de arte se distorsiona. En Schiller, la idea que sustenta una obra de arte plenamente lograda, tanto si se trata de una obra ingenua como de una sentimental, siempre es, en cualquier caso, la de la armonía. Después de todo, ambos caracteres se analizan en sus exacerbaciones, que corresponden al pleno realismo de la imitación de la

naturaleza y al indiscriminado idealismo de la exaltación, y de esta forma se muestran los defectos a los que pueden dar lugar. Por este motivo, «lo que vale para los dos caracteres, en su mejor sentido, resulta más patente aún en sus respectivas caricaturas».[134]

En consecuencia, el verdadero realista, el ingenuo auténtico, se somete a la naturaleza solo cuando se percibe como un todo orgánico y no como el origen de lo que es bajo y mecánico, mientras que el realista vulgar «se somete a la naturaleza como a una fuerza, entregándose a ciegas y sin discernir».

De forma análoga, cuando habla del romántico que se dedica a lo ideal, Schiller dice:

Si en cambio ya el verdadero idealismo es inseguro y a menudo peligroso en sus efectos, el falso es terrible en los suyos [...], abandona la naturaleza por pura arbitrariedad, para poder ceder tanto más desatadamente a la porfía de los apetitos y a los caprichos de la imaginación.
[135]

En el discurso que hemos visto aquí, Schiller ha sido increíblemente profético al interpretar, sin pretenderlo, el futuro de las artes. La verdad es que a finales del siglo XIX y en las primeras décadas del XX se creó una brecha en la que aún hoy parece apoyarse la condición histórica del arte. Por una parte, tenemos las vanguardias realistas, que entre tanto han dado lugar a las obras del hiperrealismo pictórico; por la otra, las vanguardias expresionistas, que se han transformado en el arte conceptual. De algún modo, Schiller había vislumbrado precisamente esta dinámica histórica.

En el libro *Conversaciones con Goethe*, escrito por Eckermann, que ya hemos citado al inicio del primer capítulo, el poeta se deja llevar mientras describe el ensayo *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* de su amigo y enemigo Schiller y, con la elocuencia que lo caracteriza, lo enmarca bien en el clima cultural de la época. «Los conceptos de poesía clásica y romántica que ahora corren por el mundo entero, ocasionando tanta discusión y tanta discordia, nacieron en su origen de Schiller y de mí», dice Goethe; quizá se pueda pensar que el poeta exagera un poco en cuanto a la importancia de ambos autores, pero es interesante también la continuación.

Yo seguía en poesía la máxima del procedimiento objetivo, y solo propugnaba esa. En cambio, Schiller, que era muy subjetivo, creía que su manera era la justa, y para defenderse de mí escribió su estudio *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*.

Lo que lo llevaba por aquel camino interpretativo era, en particular, el uso que Schiller hacía en aquel escrito precisamente de la poética de Goethe:

Me demostraba que yo mismo, a mi pesar, era romántico, y que en mi *Ifigenia* predominaba el sentimiento, por lo cual no era tan clásica ni tan a la manera antigua como quizá se creyera.^[136]

En todo caso, Schiller nunca menciona explícitamente el nombre de Goethe en su escrito, solo de forma indirecta. Habla con benevolencia en una ocasión del «Propercio alemán», donde se advierte una alusión precisamente al autor de *Ifigenia*, y nombra tanto *Werther* como *Fausto*. Hay que decir que, precisamente en las páginas del ensayo, se describe a Goethe como una forma casi inmaculada de poeta ingenuo,^[137] cuyo tormento sería el de obrar en un mundo moderno y, por eso, expuesto solo al sentimental. No puede negarse que no queda del todo clara la actitud que Schiller mantiene con respecto a Goethe en este escrito. En realidad, se podría pensar que considera a su amigo de Weimar una especie de conciliación entre la poética ingenua y la sentimental —justamente, como la ingenuidad en la modernidad, la modalidad de niño allí donde ya no se espera—, o se podría vislumbrar una crítica a la poética goethiana: por tanto, a su ingenuidad se le opondría, de hecho, el mayor sentimentalismo de Schiller.

No obstante estas consideraciones de carácter estrictamente interpretativo, sin duda debe admitirse que con su ensayo sobre lo ingenuo y lo sentimental Schiller incide decisivamente en la vieja disputa que adopta el nombre de *Querelle des Anciens et des Modernes* y, por consiguiente, en la *vexata quaestio* sobre la superioridad de la cultura moderna con respecto a la antigua o, viceversa, sobre la decadencia que ha llevado de una antigua edad de oro a un mundo contemporáneo y licencioso. En cualquier caso, Schiller nos hace ver con nitidez que, sin presuponer la modernidad, no podríamos ni siquiera empezar a hablar de lo antiguo. Esa antigüedad que nos parece tan rebotante de sentido, tan repleta de tesoros, es tal exclusivamente a la luz de un sentimiento moderno que no ve en ellos más que lo que ha perdido. La especialización, la cientización, el cálculo y el provecho han despojado al hombre de su actitud viva hacia la naturaleza. Al mismo tiempo, las costumbres se han vuelto más frías y expeditivas. Todo ello tiene su propia razón para ser dicho y Schiller, sin duda, no tiene problemas en admitirlo. Sin embargo, lo que debe dejarse claro es que esos tesoros de riqueza solo son tesoros si ya no se poseen.

La antigüedad que nos genera nostalgia y deseo es una antigüedad que se ve con los ojos del moderno y es, precisamente, una antigüedad idealizada por completo. Un ideal este que una cultura debilitada, en lugar de colocarlo en el futuro, lo localiza en el pasado heroico de Europa. Lo que hace Schiller al respecto, tanto en *Cartas sobre la educación estética del hombre* como en el escrito *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, consiste en historificar la relación entre antiguos y modernos y mostrar, a la luz de esta acción, la futilidad de contraponer ambas actitudes. Podemos decir que, tal vez, el secreto de la forma en Schiller que habla de Goethe en el escrito no es sino este: mostrar hasta qué punto es posible tener en la misma época el carácter más ingenuo y objetivo posible, justamente el de Goethe, y, por el contrario, la actitud más propiamente sentimental, que no es otra que la del propio Schiller en sus tragedias de la modernidad.

La Grecia antigua, por tanto, no se imita de forma abstracta. El mundo de las formas bellas y armónicas no se plantea como un polvoriento museo en el que se conservan imágenes muertas que nosotros solo podemos sacar a la luz para esperar, con eso, producir algo bello. La Grecia clásica es más bien su espíritu, su comportamiento gracioso y gentil, que los modernos debemos encontrar y que tenemos que dejar que nos sirva de inspiración.



Johann Christoph Friedrich Schiller

APÉNDICES

Bibliografía y obras principales

- Adorno, Th. W., *Teoría estética*, trad. es. de J. Navarro, Madrid, 2004.
- Aristófanes, *Las nubes*.
- Argan, G. C., «Introduzione», en F. W. Goethe, *La teoria dei colori. Lineamenti di una teoria dei colori. Parte didattica*, a cargo de R. Troncon, Milán, 1981.
- Benjamin, W., *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, trad. es. de S. Fehrmann, Buenos Aires, 2011.
- Blumenbach, J. F., *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*, Stuttgart, 1971.
- Danto, A. C., «The Disenfranchisement of Art», en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, 2005.
- Eckermann, J. P., *Conversaciones con Goethe*, trad. es. de F. Ayala, Barcelona, 2016.
- Förster, E., *The 25 Jahre der Philosophie. Eine systematische Rekonstruktion*, Fráncfort del Meno, 2011.
- Goethe, J. W. y F. Schiller, *Sul diletantismo*, en *Il Dilettante*, a cargo de E. De Angelis, Roma, 1993.
- Goethe, J. W., *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, trad. es. de M. Salmerón, Madrid, 2008.
- Hegel, G. W. F., *Frühe Schriften I*, Hamburgo, 1989.
- Hegel, G. W. F., *Briefe von und an Hegel I*, Hamburgo, 1952.
- Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, Hamburgo, 1988.
- Kant, I., «Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?», en *¿Qué es la Ilustración?*, trad. es. de A. Maestre, Madrid, 1988.
- Kant, I., *Crítica de la razón pura*, trad. es. de M. García Morente, Madrid, 1928.
- Kant, I., *Crítica del juicio*, trad. es. de M. García Morente.

- Kroner, R., *Von Kant bis Hegel*, Tubinga, 1921.
- Lukács, G., *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels*, Neuwied-Berlín, 1969.
- Marcuse, H., *Eros y civilización*, trad. es. de J. García Ponce, Madrid, 1983.
- Marcuse, H., *La dimensión estética*, trad. es. de J. F. Ivars, Barcelona, 1978.
- Negri, A., *Schiller e la morale di Kant*, Lecce, 1968.
- Negri, A., «Introduzione», en F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, Roma, 2005.
- Nietzsche, F., *El nacimiento de la tragedia*, trad. es. de E. Knörr y F. Navascués, Madrid, 1998.
- Nietzsche, F., *Humano, demasiado humano: un libro para espíritus libres*, vol. 2, trad. es. de A. Brotons Muñoz, Madrid, 1996.
- Pareyson, L., *Etica ed estetica in Schiller*, Milán, 1983.
- Perone, U., *Schiller: la totalità interrotta*, Milán, 1982.
- Pinkard, T., *La filosofía tedesca 1760-1860. L'eredità dell'idealismo*, a cargo de M. Farina, Turín, 2014.
- Platner, E., *Antropologia für Ärzte und Weltweisen*, Leipzig, 1772.
- Pinna, G., *Introduzione a Schiller*, Roma-Bari, 2012.
- Schlicht, C., «Caroline von Wolzogen e la sua biografía su Schiller», en *Auguri Schiller*, Perugia, 2011.
- Schiller, F., «El ideal y la vida», en *Tres poemas «filosóficos»*, trad. es. de M. Zubiría.
- Schiller, F., «Los dioses de Grecia», en *Poesía filosófica*, trad. es. de D. Innerarity.
- Schiller, F., «Philosophische Briefe», en *Thalia*, II, 1786.
- Schiller, F., *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. es. de J. Feijóo, Barcelona, 2005.
- Schiller, F., *Sobre la gracia y la dignidad*, trad. es. de J. Probst, Barcelona, 1985.

- Schiller, F., *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, trad. es. de J. Probst y R. Lida, Madrid, 1995.
- Schiller, F., «Briefe», en *Schillers Werke*, vol. 26, Nationalausgabe, Weimar, 1943.
- Schiller, F., «Philosophische Briefe», en *Thalia*, II, 1983.
- Schlegel, F., *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. es. de B. Raposo, Madrid, 1996.
- Szondi, P., *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos*, trad. es. de H. A. Murena, Buenos Aires, 1974.
- Taminiaux, J., *La nostalgie de la Grèce a l'aube de l'idéalisme allemand. Kant et les grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, La Haya, 1967.
- Wolzogen, C. von, *Schillers Leben. Verfasst aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines Freundes Körner*, Stuttgart, 1830.

Cronología

Vida y obras de Schiller

Contexto histórico-cultural

1759 (10 de noviembre) En Marbach am Neckar nace Johann Christoph Friedrich von Schiller, único hijo varón de Johann Caspar Schiller y Elisabeth Dorothea Kodweiss.

1766 Asiste a la escuela secundaria en Ludwigsburg.

1774 En la Karlsschule inicia sus estudios de derecho, para pasar al año siguiente a los de medicina.

1750 Diderot y D'Alembert publican el prospecto de la *Enciclopedia*.

1756-1763 Guerra de los Siete Años entre las principales potencias europeas.

1769-1770 James Cook explora el continente australiano.

1762-1796 Reinado de Catalina II de Rusia, llamada «la Grande».

1767 Nace Wilhelm August von Schlegel.

1770 Se publica *Sistema de la naturaleza*, de d'Holbach. Nacen Friedrich Hölderlin y Friedrich Hegel.

1772 Nacen Friedrich von Schlegel y Novalis. Ernst Platner publica *Antropología para médicos y filósofos*.

1774 Goethe publica *Las desventuras del joven Werther*. Priestley y Lavoisier aíslan y descubren el oxígeno.

1775 Nace Friedrich Schelling. Se concluye la *Enciclopedia* francesa.

	1776 Declaración de la Independencia de Estados Unidos. Muere David Hume.
	1778 Mueren Voltaire y Rousseau.
1781 Al no encontrar a ningún editor dispuesto a hacerlo, publica por su cuenta <i>Los bandidos</i> .	1781 Primera edición de <i>Crítica de la razón pura</i> de Kant. William Herschel descubre el planeta Urano.
1782 Escapa del ejército y abandona los estudios de medicina.	
	1783 El Tratado de París pone fin a la guerra de la Independencia en Estados Unidos.
1785-1787 Escribe <i>Intriga y amor y La conjuración de Fiesco</i> ; el poema <i>Oda (o 'Himno') a la alegría</i> ; <i>Don Carlos</i> .	1787 Reedición de <i>Crítica de la razón pura</i> .
1788 Publica <i>Los dioses de Grecia e Historia de la insurrección de los Países Bajos</i> .	1788 Kant publica <i>Crítica de la razón práctica</i> .
1789 Por intercesión de Goethe, se le asigna la cátedra de historia y filosofía de la Universidad de Jena.	1789 Inicio de la Revolución francesa.
1792 Se casa con Charlotte von Lengefeld.	1790 Kant publica <i>Crítica del juicio</i> .
1793 Escribe <i>Sobre la gracia y la dignidad</i> ; <i>Kallias o sobre la belleza</i> ; <i>Historia de la guerra de los Treinta Años</i> .	1793 La guillotina cae sobre Luis XVI, rey de Francia.
1795 Publica <i>Cartas sobre la educación estética del hombre</i> .	1795 Schelling publica <i>Del Yo como principio de la filosofía o sobre lo incondicionado en el saber humano</i> . Fichte publica <i>Doctrina de la</i>

	ciencia. Nace el círculo romántico de Jena.
	1796 Se publica <i>Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister</i> , de Goethe.
	1797 Schelling publica <i>Ideas para una filosofía de la naturaleza</i> . Schlegel escribe el prefacio a <i>Sobre el estudio de la poesía griega</i> .
	1798 Manifiesto del romanticismo alemán.
1799 Publica la trilogía de <i>Wallenstein (El campo de Wallenstein, Los Piccolomini, La muerte de Wallenstein)</i> .	1799 Golpe de Estado en Francia, Napoleón es primer cónsul.
1800-1804 Publica <i>Sobre poesía ingenua y poesía sentimental y María Estuardo; La doncella de Orleans; La novia de Mesina; Guillermo Tell</i> .	1801 Hegel publica <i>Diferencia entre el sistema de filosofía de Fichte y el de Schelling</i> . Muere Novalis.
	1804 Muere Kant. Bonaparte se proclama emperador.
1805 (9 de mayo) Muere en Weimar a causa de la tuberculosis. Su obra <i>Demetrias</i> queda incompleta.	

Notas

[1] A. Negri, «Introduzione», en F. Schiller, *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo*, Roma, 2005, p. 53 y siguientes. <<

[2] H. Marcuse, *Eros y civilización*, trad. es. de J. Garoa Ponce, Madrid, 1983, p. 177. <<

[3] H. Marcuse, *La dimensión estética*, trad. es. de J. F. Ivars, Barcelona, 1978, pp. 57 y 58. <<

[4] G. C. Argan, «Introduzione», en F. W. Goethe, *La teoría dei colori. Lineamenti di una teoría di colori. Parte didattica*, a cargo de R. Troncon, Milán, 1981, pág XXI. <<

[5] Véase el escrito compuesto por ambos autores a cuatro manos, con precisas pullas a los románticos: J. W. Goethe y F. Schiller, *Sul diletantismo*, en «Il Dilettante», a cargo de E. de Angelis, Roma, 1983, por ejemplo p. 13. <<

[6] Véase una exposición de esta cuestión en U. Perone, *Schiller: la totalità interrotta*, Milán, 1982, pp. 38-41. <<

[7] F. Nietzsche, El nacimiento de la tragedia, trad. es. de E. Knörr y F. Navascués, Madrid, 1998, p. 97. <<

[8] J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, trad. es. de F. Ayala, Barcelona, 2016. <<

[9] F. Nietzsche, *Humano. demasiado humano: un libro para espíritus libres*, vol. 2, trad. es. de A. Brotons Muñoz, Madrid, 1996, p. 154. <<

[10] E. Platner. *Anthropoilogie für Aerzte und Weltweise*, Leipzig, 1772 (reeditada en copia facsímil, Hildesheim, 1998). <<

[11] W. J. Goethe, *Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*, trad. es. de M. Salmerón, Madrid, 2008 <<

[12] Sobre la antropología del joven Schiller, y, en general, sobre su pensamiento filosófico, remítase al hermoso libro: G. Pina. *Introduzione a Schiller*, Roma-Bari, 2012, para estos temas pp. 6-10. <<

[13] F. Schiller, «Philosophische Briefe», en *Thalia*, II, 1786, p. 115. <<

[14] T. Pinkard, *La filosofía tedesca 1760-1860. L'eredità dell'idealismo*, a cargo de M. Farina, Turín, 2014, pp. 8-15.

<<

[15] C. von Wolzogen, *Schillers Leben. Verfast aus Erinnerungen der Familie, seinen eigenen Briefen und den Nachrichten seines-Freundes Körner*, Stuttgart, 1830 (en la actualidad Hildesheim, 1990). <<

[16] Véase al respecto: C. Schlicht, «Caroline von Wolzogen e la sua biografia su Schiller», en *Auguri Schiller*, Perugia, 2011, pp. 19-24. <<

[17] F. Schiller, «Los dioses de Grecia», en *Poesía filosófica* traducción de D. Innerarity. <<

[18] E. Förster, *Die 25 Jahre der Philosophie. Eine systematische Rekonstruktion*, Fráncfort del Meno, 2011. <<

[19] R. Kroner, *Von Kant bis Hegel, tomo 1*, Tubinga, 1921, p. 1. <<

[20] I. Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. es. de M. García Morente, Madrid, 1928 <<

[21] I. Kant, *Crítica de la razón pura*, trad. es. de M. García Morente. <<

[22] Ibídem. <<

[23] Ibídem. <<

[²⁴] F. Schiller, *Schillers Briefe*, Königstein, 1983, p. 258. <<

[25] G. W. F. Hegel, «Lettera a Schelling, 16 aprile 1795», en G. W. F. Hegel, *Briefe von und an Hegel I*, Hamburgo, 1952. <<

[26] J. Taminiaux, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand. Kant et les grecs dans l'itinéraire de Schiller, de Hölderlin et de Hegel*, La Haya, 1967. <<

[27] F. Schiller, «An Körner, 21 Dezember 1792», en F. Schiller, «Briefe», en *Schillers Werke*, vol. 26, Weimar, 1943, p. 170. <<

[28] G. Pinna, *Introduzione a Schiller*, *op. cit.*, pp. 34-35. <<

[29] F. Schiller, *Escritos sobre estética*, trad. es. de M. García Morente, Madrid, 1991, p. XXXI. <<

[30] F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. es. de J. Feijóo, Barcelona, 2005. <<

[31] Ibídem. <<

[32] G. Lukács, *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels*, Neuwied-Berlin, 1969. <<

[33] I. Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.* <<

[34] Véase J. Tamiaux, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand, op. cit.*, pp. 74-76. <<

[35] F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit. <<

[36] Ibídem. <<

[37] Ibídem. <<

[38] Ibídem. <<

[39] I. Kant, *Crítica al juicio*, *op. cit.* <<

[40] F. Schiller, *Sobre la gracia y la dignidad*, trad. es. de J. Probst, Barcelona, 1985, p. 9. <<

[41] Ibídem, p. 10. <<

[42] Ibídem, pp. 10-11. <<

[43] Ibídem, p. 11. <<

[⁴⁴] Ibídem, p. 13. <<

[45] Ibídem, pp. 14-15. <<

[46] Ibídem, p. 18. <<

[47] Ibídem, p. 24. <<

[48] Ibídem. <<

[49] Ibídem, p. 23. <<

[50] Véase de nuevo, G. Pinna, *Introduzione a Schiller*, *op. cit.*, p. 52. <<

[51] F. Schiller, *Sobre la gracia y la dignidad*, op. cit., p. 45. <<

[52] G. W. F. Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, Hamburgo, 1988. <<

[53] F. Schiller, *Sobre la gracia y la dignidad*, op. cit., p. 45. <<

[54] Ibídem, p. 47. <<

[55] Ibídem, pp. 51-52. <<

[56] I Kant, *Crítica del juicio*, *op. cit.* <<

[57] G. W. F. Hegel, *Frühe Schriften I*, Hamburgo, 1989. <<

[58] Ibídem. <<

[59] G. W. F. Hegel, «Lettera a Schelling, 16 aprile 1795», en G. W. F. Hegel, *Briefe von und an Hegel I* Hamburgo, 1952. <<

[60] F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, trad. es. de J. Feijóo, Barcelona, 2005. <<

[61] Ibídem, p. 113. <<

[62] Ibídem. <<

[63] Ibídem. <<

[64] A. C. Danto, «The disenfranchisement of Art», en *The Philosophical Disenfranchisement of Art*, Nueva York, 2005. <<

[65] W. Benjamin, *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*, trad. es. de S. Fehrmann, Buenos Aires, 2011, p. 49. <<

[66] F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit. <<

[67] I. Kant, «Respuesta a la pregunta: ¿qué es la Ilustración?», en *¿Qué es la Ilustración?*, trad. es. de A. Maestre, Madrid, 1988, p. 12. <<

[68] F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit. <<

[69] Ibídem. <<

[70] Ibídem. <<

[71] Ibídem. <<

[72] Ibídem. <<

[73] Ibídem. <<

[74] Ibídem. <<

[75] Ibídem. <<

[76] Ibídem. <<

[77] Ibídem. <<

[78] Ibídem. <<

[79] Ibídem. <<

[80] Ibídem. <<

[81] Ibídem. <<

[82] Ibídem. <<

[83] J. F. Blumenbach, *Über den Bildungstrieb und das Zeugungsgeschäfte*, Stuttgart, 1971. <<

[84] F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit. <<

[85] Ibídem. <<

[86] Ibídem. <<

[87] Ibídem. <<

[88] Ibídem. <<

[89] Ibídem. <<

[90] Ibídem. <<

[91] Ibídem. <<

[92] Ibídem. <<

[93] Ibídem. <<

[94] A. Negri, *Schiller e la morale di Kant*, Milella, Lecce, 1968, especialmente las pp. 310-316. <<

[95] J. Taminiaux, *La nostalgie de la Grèce à l'aube de l'idéalisme allemand*, *op. cit.*, p. 23. <<

[96] F. Schiller, *Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit. <<

^[97] F. Schiller, *Briefe*, en *Schillers Werke*, vol. 26, p. 46. <<

[98] Friedrich Schlegel, cuando en 1797 escribe el prefacio del ensayo redactado dos años atrás, hace mención al escrito de Schiller *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental* y afirma: «Si lo hubiera leído antes de haber enviado el presente escrito a la imprenta [...] habrían resultado incomparablemente menos imperfectos». F. Schlegel, *Sobre el estudio de la poesía griega*, trad. es. de B. Raposo, Madrid, 1996, p. 54. <<

[99] Véase lo escrito en Th. W. Adorno, *Teoría estética*, trad. es. de J Navarro, Madrid, 2004, p. 284. <<

[100] P. Szondi, «Lo ingenuo es lo sentimental», en P. Szondi, *Lo ingenuo es lo sentimental y otros ensayos*, trad. es. de H. A. Murena, Buenos Aires, 1974.
<<

[101] También U. Perone, en *Schiller: la totalità intermita, op. cit.*, pp. 132-137, ha insistido de forma particular en esta inestabilidad de las categorías de lo ingenuo y lo sentimental. <<

[102] F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, trad. es. de J. Probst y R. Lida, Madrid, 1995. <<

[103] Véase la distinción que plantea Schiller entre una naturaleza real (que puede ser baja y vulgar) y una naturaleza verdadera, que es el objeto de la poesía ingenua, en *ibídem.* <<

[104] *Ibíd.* <<

[105] *Ibíd.* <<

[106] *Ibíd.* <<

[107] *Ibíd.* <<

[108] *Ibíd.* <<

[109] *Ibíd.* <<

[110] L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, Milán, 1983, p. 165. <<

[111] F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, op. cit. <<

[112] *Ibíd.* <<

[113] *Ibíd.* <<

[114] L. Pareyson, *Etica ed estetica in Schiller*, op. cit., p. 168. <<

[115] F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, op. cit. <<

[116] *Ibíd.* <<

[117] *Ibíd.* <<

[118] *Ibíd.* <<

[119] *Ibíd.* <<

[120] F. Schiller, *Cartas sobre la educación estética del hombre*, op. cit. <<

[121] F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, op. cit. <<

[122] *Ibíd.* <<

[123] *Ibíd.* <<

[124] *Ibíd.* <<

[125] *Ibíd.* <<

[126] *Ibíd.* <<

[127] *Ibíd.* <<

[128] *Ibíd.* <<

[129] Aristófanes, *Las nubes*, III. <<

[130] F. Schiller, *Sobre poesía ingenua y poesía sentimental*, op. cit. <<

[131] *Ibíd.* <<

[132] *Ibíd.* <<

[133] *Ibíd.* <<

[134] *Ibíd.* <<

[135] *Ibíd.* <<

[136] J. P. Eckermann, *Conversaciones con Goethe*, op. cit. <<

[137] Véase G. Pinna, *Introduzione a Schiller*, *op. cit.*, pp. 120-121. <<

SCHILLER Y EL CLASICISMO



*Lo bello, el arte
y la educación*

Alessandro Digiorgio



Lectulandia